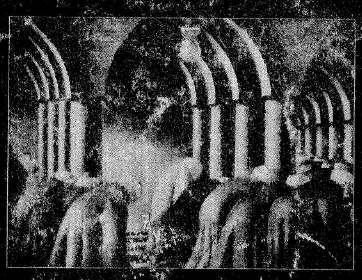
آفاق الفن التشكيلى



محمود سعيد

إعداد / د . مصطفى الرزاز

الهيئة العامة لقصور الثقافة

محمود سعيد

١٨٩٧ - ١٩٩٧

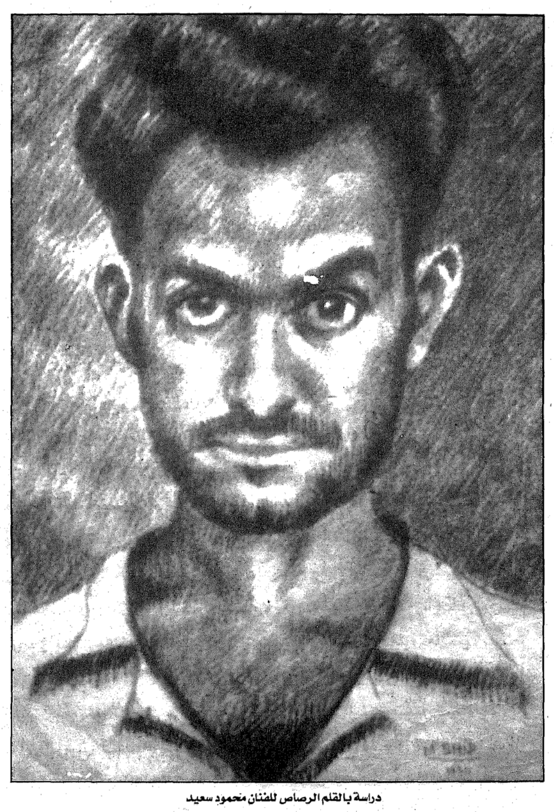
تقديم : د. مصطفى الرزاز

آفاق الفن التشكيلى



الفنان الرائد محمود سعيد

تقديم
د. مصطفى الرزاز



دراسة بالقلم الرصاص للفنان محمود سعيد

مقدمة

محمود سعيد فى ذكرى ميلاده المئوى

الرجل - الموقف - الدور

عندما تساءل البعض أمام محمد محمود خليل بك، صاحب البصيرة الثاقبة والمجموعة الفنية النادرة: «لماذا لا تضم مجموعتك أعمالاً للفنانين المصريين؟» قال :

«أسمعت فى يوم ما بفنان مصرى انتحر لأنه فشل فى حل إحدى المعضلات الفنية؟، أو انتحر فى إحدى الأزمات العاطفية؟، إن الفن الحقيقى لا يتحقق إلا بتأثير من دافع حيوى كهذا؟»

كان ارتباط الإبداع بمثير متأزم وباختبار سيكولوجى قاسٍ شرطاً أساسياً لبلورة تجربة حقيقية وعدم الوقوف عند حدود التنمية المعلوماتية والمهارية لصناعة الصورة والتمثال، واتباع القواعد والتقاليد الراسخة، أو حتى التلاعب بالعناصر والتكوينات والرموز وموضوعات التعبير لإنتاج مجموعات من اللوحات الجميلة، كان مطلوباً ماهو أكثر من ذلك، أن تشتعل جذوة قدرية، لا يختارها الفنان، ولكن يدفع إليها بأقدار تعتصره وتمزقه، ويتجاوب معها بسجيته وشقائه، ويرسف فى أغلالها؛ كجواز مرور إلى عالم الإبداع الحق.

وحياة محمود سعيد تمثل نموذجاً دراميا لهذه الحالة النفسية الممزقة بين حياة الأرستقراطية والجاه والنفوذ- وهو ابن ناظر النظار الباشا رئيس الوزراء، واختصاص الحقوق، ومهنة القضاء بمتطلباتها المرجعية التى تطوى العاطفة لصالح

اللوائح، وما تحتويه الأضابير والمستندات من ناحية- وحبه للفن الذى ملك عليه كيانه واستغراقه فى معايشته، والتعبير عن أبناء الطبقات الكادحة، فى ورعهم، وفى جموحهم الحسى، وفى كفاحهم، وفى انكسارهم، وفى شممهم، فى تأملهم، وفى صخبهم، فى العوالم التى تكتنفهم، الريف، والبحر، والنهر، والمعمار، والصحراء .

كان الفن فى عهده وفى وسطه العائلى خارج قائمة المهن المعتبرة، وكانت عائلته لا ترى فى فنه قيمة، إلا من خلال إطراء الأجانب له.

كان محمود سعيد ينظر من وراء منصة القضاء إلى متهم بالتبديد، وهو يصلى فى ورع يائس، فيخط على أوراق القضية خطوطاً يسجل بها اللحظة التى تلح على ضميره الفنى الذى ينساب من ضمير القاضى، ليتحول إلى أسطورة من أساطير الوجدان المصرى فى لوحة المصلى، وكان يلمح ضوء الشمس يتلألأ على السمك فى أيدى الصيادين فيشع بالضوء كالماس، ويكمن هذه الملمح فى خياله وفى وجدانه، وفى حلم المساء وحلم اليقظة يلح عليه، حتى يفرغه؛ بأن يهرع مبكراً إلى سوق السمك يسجل على الواقع ما وقر فى خياله منذ الإحساس الأول الذى مرت عليه شهور عديدة، ويدخل فى حُمى إفراغ متواصلة إلى أن ينتهى من رائعته «الصيادين». يرى فى بنات البلد -بملايات اللف والغموض الذى يكتنفهنّ- ترجمة لشخصيات دستويفسكى الثنائية التى تجمع بين الشيطان والملاك فى جسد واحد. طوف فى متاحف الفن الكبرى، وعاصر التيارات المارقة للفن الحديث، إلى جانب روائع الكلاسيكية، والواقعية، والرومانتيكية، والتعبيرية، والسيريالية، وتتلمذ - مع وجهاء جيله - فى مراسم الأجانب المنتشرة فى الإسكندرية، ولكنه كان مدفوعاً بقوة لبلورة أسلوبه المتفرد، وكأنه يبحث عن حريته المفتقدة فى الوسط المحافظ البروتوكولى الجامد، ولزوميات المهنة المحبطة للإحساس لحساب الدور المؤسسى.

أعمال من إبداعه سكونية، وأخرى صاخبة، منها المتفجر فى تعبيريته، والطافح

برمزيته، ومنها البارد الجامد، عوالم عديدة طوف فيها، الشخوص المحافظة والمنطلقة، التكوينات الخيالية التى أحبها أكثر من تكوينات النموذج (الموديل) لإتاحتها مساحة أوسع للخيال والتحرر، وللطبيعة التى يمكن أن يترجم في مناظرها تعميمات خالدة، ومن خلال كل ذلك البحر: السكون والصخب، الملوحة والزفارة، السر، والسحر، والشجن، الرعب والأنس، الأسطورة والمأساة، الأمل والقدر، تحت أنواء الموج وعويل الرياح، البحر الذى يمثل خيط الربط فى كل أعماله بصورة أو بأخرى، والذى ظهر بصورة شاعرية موسيقية فى تأملات الدكتور نعيم عطية فى بحثه القيم المنشور فى هذا الكتاب.

لقد أحب محمود سعيد وهو ابن الخاصة، مصر والمصريين، كل المصريين، الكادحين خاصة، مثله فى ذلك مثل إبراهيم باشا، ونوبار باشا، ويوسف كمال، وأحمد شوقى، ومحمد فريد، وسعد الخادم، ومحمد ناجى .

لقد أحب المتمردين والمضطهدين من الفنانين : رمسيس يونان - فؤاد كامل - منير كنعان - حسن التلمسانى ، فانضم إلى جماعاتهم : (الفن والحرية)، (جانح الرمال)، وشارك فى رعاية الفنانين، وفى معاونتهم على مواجهة المرض والفاقة، ودافع عن حقوقهم بإنسانية ومحبة.

محمود سعيد ليس رائداً لفن التصوير المصرى المعاصر فحسب، إنه نموذج للشخصية المتفجرة، المتفاعلة من مكونات متصادمة، متناقضة، تمرد عليها بأن انتزع نفسه من مهنة العظماء «القضاة» ليتفرغ للفن باقى حياته، فالفن عنده مثل التنفس، لا يمكن له أن يحيا بدونه.

وقد فجر محمود سعيد قضايا كثيرة، فى حياته وبعد مماته، مما يدل على خصوبة تجربته وقوة سطوتها، فقد كان أول من يعرض لوحات العُرْى فى قاعات يؤمها المحافظون من لبسة الطرابيش والياقات المنشاة؛ فى تحد غير مسبوق.

وكان فى ذلك فارسا؛ يتوازى فعله بخلع النقاب على يد هدى هانم شعراى، وبدعوى قاسم أمين، وبدعاوى التفرنج التى تبناها سلامة موسى، والحرية التى دافع عنها طه حسين، وها نحن في كليات الفنون فى بلادنا وقد تم حظر استخدام الموديل فى دروس الرسم إذعاناً لهجوم المتطيرين وأعداء الفن، ونلمح منقبات يرتدين القفازات فى قاعات الرسم والنحت، وفى الثمانينيات - بعد رحيله بأكثر من عشرين سنة - اضطر التعليم فى مصر لمصادرة كتاب أُعد لطلاب الثانوية عن التذوق الفنى به عدة مئات من الصفحات وإعدام جميع النسخ، وسحب النسخ التى وزعت على الطلاب، لأن حملة صحفية تبناها زمرة من السلفيين، وكان السبب أن بالكتاب لوحة لمحمود سعيد يصور فيها ساعى البريد وعليه اسم (الرسول) فادعى أصحاب الحملة أن الكتاب قد تجاسر وصور الرسول - عليه السلام - بالرغم من أن الصورة تنطق بمحتواها، وأن الرسول تعنى فى اللغة حامل الرسائل، ونشاهد الحيرة والتوتر على المسئولين عن قاعات العرض حينما تصل لوحات بها شيء من العُرْى فى معارض دولية لتعرض فى قاعاتهم، وكأنه ما زال عسيراً على معدة الثقافة؛ وهى تتأهب لدخول القرن الواحد والعشرين، أن تهضم ما هضمته معدة المصريين فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن.

محمود سعيد رائد مفجر، صاحب تجربة حقيقية، أشعلها صراع عنيف، وإصرار عنيد، وحساسية شاعرية مرهفة.

نال محمود سعيد من عناية النقاد والكتاب والمنظرين المصريين ما لم يحظ به أى فنان آخر، ربما، باستثناء محمود مختار، وكان أكثر ما كتب عنه فى حياته من نقد ينشر فى الجرائد الإفرنجية، فقد كتب عنه أحمد راسم، إيميه آزار، بدر الدين أبو غازى، حامد سعيد، جبرائيل بقطر، صدقى الجباخنجى، رمسيس يونان، فؤاد كامل، عزت مصطفى، نعيم عطية، كمال الملاخ، رشدى اسكندر، سند بسطا، مختار

العطار، صبحى الشاروني، وعز الدين نجيب، تناولوا أعماله من زوايا مختلفة : تأملية، تحليلية، اجتماعية، رمزية، سياسية، كما كتب عنه من الوجهة الأدبية كل من: محمد حسين هيكل، مى زيادة، المازنى، العقاد .

وقد تفضل الأستاذ الدكتور نعيم عطية وسمح لنا بإعادة نشر بحثه القيم عن «محود سعيد والبحر» فى هذا الكتاب، وهو - كما أشرنا فى المقدمة - بحث عميق به تأمل شعرى، وخيال تحليلى رفيع، وكأنه يحرك الكلمات لتحرك بدورها الأشكال، ويكرس هذا وذاك إلى لغة الشعر وسلطان البحر.

أما باقى مباحث هذا الكتاب فقد كتبت خصيصاً للاحتفال بالعيد المئوى لميلاد الفنان العبقرى من خلال تكليفات محددة بموضوعات بذاتها لكل منهم.

فى عام ١٩٩٥ أنشأت لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة مسابقة النقد التكشيلى للنقاد والشباب، وقد فاز بالدورة الثانية لهذه المسابقة، التى خصصت لتحليل إبداعات محمود سعيد، فى عام ١٩٩٦ الشباب المثقف : أمل مصطفى - عماد أبو زيد- محمود حامد، حيث تقدموا ببحوث قيمة، مما دعى اللجنة للتوصية بنشر بحوثهم الثلاثة ضمن هذا الكتاب التذكارى.

إن الاحتفال المئوى بميلاد محمود سعيد وما يصحبه من فعاليات لم يكن ممكناً دون رعاية كريمة من الفنان المبدع فاروق حسنى وزير الثقافة ورئيس المجلس الأعلى للثقافة، ومن المحرك الثقافى ورجل الفكر الثاقب ورائد من رواد التنوير فى ثقافة اليوم بمصر والعالم العربى، الأستاذ الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة.

يكتب صاحب هذه المقدمة عن الأبعاد السيكولوجية والرمزية فى أعمال محمود سعيد وشخصيته، يتحدث فيها عن المثيرات والمداخل، السمات الشخصية للفنان وانعكاساتها على مواقفه، والعناصر المؤثرة فى ثقافة محمود سعيد من الشرق

والغرب، من الفن والأدب. ويتحدث عن مصادر إلهامه، وموضوعات تعبيره، والأبعاد الرمزية والنفسية للوحاته، ويعالج موقع المرأة فى فنه، ورموزه التى يقسمها إلى رموز سكونية وأخرى ديناميـة، ورموز الحجر والحيوان والدائرة فى أعماله، كما يتحدث عن علاقة محمود سعيد بالمكان كمثير متفاعل ومهيمن على وعيه الجمالى.

ويكتب د. رمزى مصطفى عن الرؤية الحسية والروحية عن الفنان محمود سعيد فى قراءة تأملية صوفية لزعماله من خلال غلالة شفافة روحانية تتسم بالشاعرية.

ويكتب ثروت ألبحر تأملات من نوع آخر حول شخصية وأعمال محمود سعيد، فى قراءة تأملية صوفية لأعماله من خلال غلالة شفافة روحانية تتسم بالشاعرية.

ويكتب الدكتور محمد سالم عن الدور المحورى لمحمود سعيد بين الرواد، وقيم فنه أمام قيم فنانى جيله.

أما الدكتور رضا عبد السلام فيكتب عن نماذج رآها مجسدة لتأثير محمود سعيد فى فن التصوير المصرى .

ويكتب د. فاروق وهبة عن الموقع الثقافى للإسكندرية وأثر ذلك على محمود سعيد، ويتناول الجذور الثقافية: العلمية، والفلسفية، والمعمارية، والهندسية، والمسرحية، والفنية للمدنيين، ثم يركز على المناخ الثقافى للمدينة فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لتوضيح الأجواء التى نشأ فيها محمود سعيد بجوانبه المتعددة، ويصف العوالم الشعبية وأحداثها وسكانها وأنشطتهم اليومية، كما يشير إلى انتشار الأجانب بالمدينة واحتفالهم بالفنون الجميلة، ترويجاً ورعاية، وانتشار مراسمهم فيها، ويتعرض للخلفية الأسرية المهنية للفنان، ومنهجه فى تكوين أسلوبه الخاص فى الفن المستوحى من الناس والبحر، ومن ملهماته هاجر وحميدة؛ الموديلان اللتان رسمهما محمود سعيد مدى حياته .

ويكتب د. عبد الرحمن النشار عن التحليل المورفولوجى لمختارات من أعمال

محمود سعيد من الوجهة التحليلية للغة البناء التكويني، فيصنف المساحات والعناصر، واتجاهات ومحاور الخطوط، وعوامل الوصف والاتزان والإيقاع فى تكويناته، كما يتحدث عن توزيع الإضاءة، وعن التقريب الهندسى لأسس تصميماته.

وتكتب أمل مصطفى عن ذات الزاوية بعنوان البناء التكوينى فى ثلاث من لوحات محمود سعيد، وتعالج الموضوع من خلال ثلاثة محاور هى : وصف وتحليل وتفسير قيمة البناء التكوينى، واستخدمت نفس منهج أستاذها عبد الرحمن النشار فى التحليل البنائى الوصفى التحليلى الدقيق، واستخدمت مثله الشفافات لتحليل قيم توزيع الأضواء والدرجات الظلية فى اللوحات الثلاث والجوانب الديناميكية والإيقاعية فى اللوحات، إلى جانب الاتجاهات العامة والأساس البنائى، وقد اختارت الكاتبة ثلاثة نماذج : إحداها تعتمد على الدائرة كأساس تكوينى، والثانية تعتمد على المستطيل، والثالثة تعتمد على الهرم، حتى تجعل من أمثلتها عينة تمثيلية لأنماط التكوين عند الفنان، كما أنها قد حرصت على أن تختار النوعيات الثلاثة من أحد محاور الموضوعات التى رسمها الفنان .

ويكتب محمود حامد عن تأملاته فى أعمال الفنان، فيقدم تحليلاً للتكوين الثقافى والشخصى لمحمود سعيد، ويقسم محاور اهتماماته الإبداعية إلى : صور شخصية، وعاريات، وعادات وتقاليد شعبية، ومناظر طبيعية ريفية بحرية. ثم يقدم تأملاته العميقة فى لوحات : «ذات الهفهاف الأسود» ١٩٣٦، «عروس البحر» ١٩٣٣، «العائلة» ١٩٣٥ - ١٩٣٦.

ويكتب عماد أبو زيد عن محمود سعيد : الحلم، الصمت، البحث عن هوية؛ فيقدم تحليلاً عميقاً للحياة الثقافية فى عصر محمود سعيد من أبطال التنوير والتحرير فى الفكر والأدب والفن وموقفهم من التراث من ناحية، وحضارة القرن العشرين الغربية من ناحية أخرى، بحثاً عن الهوية الثقافية اللازمة لشخصية مصر من خلال تفاعل

الثابت المورث من ناحية، وعناصر التغير من ناحية أخرى. ومن خلال تصفية الفكر فى الآثار المشوشة والجامدة، وإيقاظ الفكر من الثبات لتخطى حدود المألوف وتجاوزه إلى إبداع دينامى نقدى، كما يتحدث عن صراع المهنة وميول الفن، ثم يتحدث عن التحولات الأسلوبية فى مراحل فنه، وسمات هذه الأعمال، وأهمها الحلم والصمت، ثم يقوم بتحليل بنائى تأملى للوحات «ذات الثوب الأزرق» ١٩٢٧ و«المدينة» ١٩٣٧.

والكتاب يتواضع حقاً أمام المناسبة : الاحتفال بمرور مائة عام على ميلاد الرائد الفذ، ولكن القيمة الكامنة فى عمق ما جاء به من بحوث تعوض تواضع القطع والطبع، وما إلى ذلك من المسائل التى تتحكم الماديات فى درجتها، والمجلس الأعلى للثقافة ولجنة الفنون التشكيلية به يتقدمان بوافر الشكر والتقدير للمؤلفين؛ الذين تعمقوا فى تأمل ودراسة وتحليل أعمال الرائد القدير الذى انعكس أثره على معاصريه وعلى الأجيال اللاحقة عليهم إلهاماً واعتزازاً، تمثلاً واقتداءً .

ويعد هذا الكتاب إحدى فعاليات احتفالية لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة بالذكرى المئوية لميلاد المصور الرائد محمود سعيد، بداية باعتباره ضيف شرف الدورة السادسة من بينالى القاهرة الدولى فى ديسمبر ١٩٩٦، حيث أقيمت ندوة علمية من ١٩ إلى ٢٠ مايو ١٩٩٧ حول موقع الرجل من عصره وثقافته، وطاقته الإبداعية، وتأثره بالمدخلات الثقافية والبيئية والنفسية التى أحاطت بتكوينه، وتطور تجربته، وتأثيره فى الأجيال المعاصرة له واللاحقة عليه، كمصدر إلهام خصب، وكمثال من التجربة الحقيقية الصادقة التى تحررت من القوالب، وشقت لنفسها منهجاً أصيلاً، وتركت مأثورات خالدة .

وأُعدّ هذا الكتاب للنشر غير أن ظروفاً إدارية ومالية قد حالت دون صدوره فى حينه، بالتوازى مع فعاليات الاحتفالية، وقد تفضل الأستاذ الدكتور جابر عصفور أمين عام المجلس الأعلى للثقافة بالموافقة على أن ينشر ضمن سلسلة (آفاق الفن

التشكيلى) لتعميم الفائدة، فله جزيل الشكر والاحترام.

وهذا الاحتفال بفعالياته المتعددة يدين بالفضل إلى الرعاية الكريمة من رئيس وأمين عام وقيادات المجلس الأعلى للثقافة، كما يشرفنى أن أتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى أعضاء لجنة الفنون التشكيلية الذين ساندوا هذه الاحتفالية بكل حماس وعطاء، والأساتذة : الدكتور محمد طه حسين، وأحمد فؤاد سليم، وكمال الجويلى، لتحكيم مسابقة النقاد الفنانين الشبان، التى أثمرت ثلاثةً من البحوث القيمة فى هذا الكتاب، واللجنة العليا لبينالى القاهرة الدولى السادس للموافقة على تكريم الفنان محمود سعيد بتوصية من اللجنة، والأستاذ الدكتور أحمد نوار، والأستاذ ثروت البحر، على التفضل بإقامة المعرض التذكارى لأعمال الفنان لمصاحبة الندوة العلمية، كما أتوجه بالشكر للمسئولين فى هيئة البريد ومصلحة سك العملة على التكرم بإصدار طابع بريد وعملة تذكاريّين عن الفنان الرائد محمود سعيد.

د/ مصطفى الرزاز

الدور المحورى لمحمود سعيد بين جيل الرواد

د. محمد سالم

«إلى جانب النشأة والبيئة والعوامل الذاتية والموهبة الفردية.. هناك الفلك الواسع الذى يدور فيه النجم، وهو ما تحدده ظروف العصر ودواعيه ومؤثراته». فكيف كان يبدو ذلك الفلك المصرى الذى دار فيه محمود سعيد وأبناء جيله، من رواد الحركة التشكيلية المصرية أوائل القرن الحالى؟ .

بالنظرة السريعة والتناول الموجز الذى يقتضيه المقام يمكن رصد اتجاهاً أساسياً حدد حركة الشريحة العليا من المجتمع المصرى، التى تجمع أهل الحكم والسياسة والفكر والفن، هذا الاتجاه الأساسى يتنازعه التوجه نحو الثقافة والحضارة الغربية من ناحية، والتشبث بمقومات الهوية المحلية من ناحية أخرى .

نحو ثقافة أوروبية :

كان لهذا التوجه جذوره الممتدة فى القرن الماضى فى أعقاب الحملة الفرنسية، وكانت كلمات الشيخ حسن العطار «إن بلادنا لابد أن تتغير أحوالها، ويتجدد بها من المعارف ما ليس فيها» بمثابة الدعوة الفكرية والنظرية للتغيير، والقيام من حالة القعود التى أصابت مصر لقرون، وكانت محاولة محمد على تأسيس دولة حديثة هى محاولة فى الخروج بهذه الدعوة من حيز النظر إلى حيز العمل، الذى تطلب إنشاء

مدارس للحرب والهندسة والطب والفنون والصنائع، كما تطلب إرسال البعثات إلى أوروبا، و التي ضمت – فيمن ضمت – رفاعة الطهطاوى بدوره المؤثر فى الثقافة المصرية الحديثة.

وتابع إسماعيل دور محمد عاى، فقد كان يطمح فى أن يجعل من مصر قطعة من أوروبا، وبغض النظر عما انتهى إليه هذا الطموح المأساوى من احتلال مصر أيام توفيق.. إلا أنه أعاد الحياة لمدارس أغلقت، وعاود إرسال المبعوثين لأوروبا، وأنشأ مدارس جديدة؛ لعل أهمها دار العلوم، وأذن لعلى مبارك فى إنشاء «الكتبخانة الخديوية» ليضاهى بها «كتبخانة مدينة باريس»، وكانت محصلة ذلك انحسار الثقافة التركية والملوكية لتفسح المجال أمام تلك الثقافية الجديدة الوافدة منذ سنوات الحملة الفرنسية، وتجتمع عدة عوامل لتسرع بمصر فى حركتها تجاه أوروبا، ويتم ذلك التحول الواضح فى شكل الحياة الثقافية فى مصر مع بدايات القرن الحالى. فدعوة قاسم أمين لتحرير المرأة، وإنشاء الجامعة المصرية، وتكوين الأحزاب السياسية، وانفجار ثورة ١٩١٩.. كان نتاجاً طبيعياً لهذا التحول الذى بدأ فى مصر منذ أوائل القرن الماضى.

وكان الفنان التشكيلى واحداً من أوجه التحضر الغربى الذى وفد إلى مصر بدعوة من محمد على وتشجيع إسماعيل من بعده، وتابع خديويو الأسرة المالكة وأمراؤها والمقربون منهم، من أرستقراطية الباشوات والأعيان، هذا التقليد فى رعاية هذا المظهر الأوروبى من مظاهر التحضر والاهتمام به، «فيقام الصالون الأول للفن التشكيلى تحت رعاية الخديوى، ويشارك «البرنس محمد على» فى ١٨٩٧ «برسوم حسنة» ويكون من الطبيعى أن تفتتح مدرسة للفنون الجميلة أوائل القرن الحالى.

ويظهور جيل المثقفين المتحمسين، أو المتأثرين على الأقل بالثقافة الأوروبية، وبتأثير الدعوة الإصلاحية فى المجتمع المصرى عقب فشل الثورة العرابية، فإن الفن

التشكيلى يأخذ نصيبه من الاهتمام به والدعوة إليه ومحاولة تقريبه للأذهان. هذا الاهتمام لم يتعد الفرجة والدهشة عند الجبرتى عندما شاهد تصاوير رسامى الحملة الفرنسية، أو عند الشيخ رفاعة عندما زار «خزائن المستحفظات» فى باريس.. لكنه عند قاسم أمين كان دعوة لبعث الفنون «التى ترمى جميعها على اختلاف موضوعاتها إلى غاية واحدة.. هى تربية النفس على حب الجمال والكمال، فإهمالها هو نقص فى تهذيب الحواس والشعور» ودعوة أكثر تخصيصاً للفن التشكيلى عند الشيخ محمد عبده عندما عقد مقارنته المعروفة بين الرسم والشعر« فالرسم ضرب من الشعر الذى يرى ولا يسمع، والشعر ضرب من الرسم الذى يسمع ولا يرى»(١)، وعندما ارتفعت أصوات القائلين بتحريم هذه الفنون التشكيلية تصدى لهم بقولته المأثورة : «إن الراسم قد رسم، والفائدة محققة لا نزاع فيها، ومعنى العبادة أو تعظيم التمثال أو الصورة قد محى من الأذهان، وبالجملة يغلب على ظنى أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد أن تحقق أنه لا خطر فيها على الدين لا من وجهة القصيدة ولا من وجهة العمل»(٢) .

اندفع فنانو الرعيل الأول فى هذا التيار الساعى نحو الثقافة الغربية ليدرس كل منهم بطريقته، بعضهم التحق بمدرسة الفنون الجميلة (مختار، أحمد صبرى، محمد حسن، يوسف كامل، وراغب عياد وآخرون) والبعض الآخر درس الفن دراسة حرة (محمود سعيد ومحمد ناجى) .

البحث عن الهوية :

فى الوقت الذى كانت تتجه فيه الأنظار نحو أوروبا كمثال ونموذج للتقدم والتحضر، كان هناك تيار آخر ينمو باضطراد يلازم هذا التوجه، قوامه البحث عن الهوية المصرية وتأكيد مقوماتها فى الفكر والفن والحياة .

عن هذا التيار يذكر الدكتور لويس عوض أن زمن الحملة الفرنسية شهد بداية الشعور بالقومية المصرية، ثم تبلور هذا الشعور ليصبح عند رفاعة الطهطاوى وتلاميذه تياراً فكرياً واضحاً قوامه الاعتزاز الوطنى وتمجيد التراث والحضارة المصرية، هذا الشعور القومى ينتقل عند عرابى وصحبه إلى مرحلة أخرى، فقد كانوا حريصين على إلحاق صفة «المصرى» بأسمائهم اعتزازاً منهم بمصريتهم، وأصبحت عبارة «مصر للمصريين» شعار القومية المصرية. وبلغ الشعور القومى ذروته أثناء ثورة ١٩١٩ التى لم تكن مجرد ثورة فى وجه الاحتلال، بل كانت تهدف لبلوغ السيادة القومية، وتعاظم منذ تلك المرحلة الاعتزاز بالقومية المصرية، واتخذ له أشكالاً عديدة فى السياسة والاقتصادية والفن والحياة اليومية، حيث أنشئت الجامعة وبنك مصر، واتخذ المصريون لمنشآتهم أسماء تؤكد اعتزازهم بتراثهم وبمصريتهم «مسرح رمسيس» و«استوديو الأهرام» وشيوع أسماء آمون وإيزيس ورمسيس وغيرها فى الحياة اليومية. وتتردد أصداء هذا التوجه فى كلمات شوقى «تحرك أبا الهول هذا الزمان تحرك ما فيه حتى الحجر»، وفى نشيد سيد درويش «قوم يامصرى.. مصر دايماً بتناديك».. وفى قصة «زينب» و«تاريخ الآلهة المصرية القديمة» لمحمد حسين هيكل، كما كانت «عودة الروح» تتشكل فى وجدان توفيق الحكيم فى إطار هذا النداء الرمزى.. «انهض، انهض يا أوزريس، أنا ولدك حورس، جئت أعيد إليك الحياة، لم يزل لك قلبك الحقيقى.. قلبك الماضى»[٣] .

الرعيل الأول وتأكيد الهوية :

هذا هو الفلك العام الذى دار فيه محمود سعيد وأبناء جيله من الفنانين والأدباء والمفكرين الذين تبلورت شخصياتهم الفنية وبدأت أعمالهم الناضجة فى الظهور فى العشرينات من هذا القرن، وكان يجمع الغالبية الغالبة منهم سعيهم نحو الثقافة

الغربية من ناحية، وسعيهم إلى تأكيد هويتهم المصرية من ناحية أخرى .

وربما تكون هذه الزاوية هى المدخل المناسب إلى عالم محمود سعيد برحابته وثرائه وتعدد مستويات الرؤية والتفاؤل لهذا العالم.

فالدعوة للقومية المصرية لم تكن بعيدة عن اهتمام فنانى الرعيل الأول، بل كان الفن التشكيلى فى تلك الفترة أحد الروافد التي تغذى تيار الفرعونية فى عشرينات هذا القرن، وكان من الطبيعى أن يختلف الانشغال بها من فنان لآخر تبعاً لمكوناته الفكرية والنفسية والاجتماعية، وتراوح هذا الانشغال ما بين الجهر والتصريح كما وجدناه عند مختار أو راغب عياد أو محمد ناجى، أو الهمس والتلميح فى أعمال محمود سعيد.

كان مختار من أكثر فنانى جيله استجابة لهذه الدعوة والتعبير المباشر عنها، ففى السنوات الأولى من حياته الفنية يعالج موضوعات مستمدة من التراث تجاوباً مع روح الإحياء والاعتزاز بالأمجاد القديمة، ويتخذ مختار من الفلاحة المصرية نموذجاً أثيرا لديه، يشكل من خلاله موضوعاته عن الأمة والعدالة والدستور ونهضة مصر. وكان مختار فى مسعاه واضحاً ومباشراً فى العودة إلى تراث النحت المصرى القديم واستعارة لزمات أسلوبية محددة منه يضفيها على أعماله.. إلا أن هذه اللزمات الأسلوبية تمتزج عنده بنوع من التأنق والرقة نحسها من خلال فلاحاته فى أوضاعهن الرشيقة وجمالهن الأوروبى، هذه المباشرة فى اللجوء إلى التراث الفرعونى تتردد بصورة مشابهة فى بعض أعمال راغب عياد الذى تمرد على الدراسة الأكاديمية ومناهج التدريس بمدرسة الفنون وبدأ سعيه لإبداع فن مصرى مميز عقب عودته من بعثته إلى إيطاليا سنة ١٩٣٦ الذى يقوم على اختيار موضوعات مصرية شعبية.. الموالد والأفراح وحفلات الزار والعمل فى الحقل وغير ذلك، يعالجها بأسلوب يمزج فيه بين المعالجة الخطية الطليقة واستعارة بعض اللزمات من التصوير

الفرعونى، كأن يزاوج فى أعماله بين الوضع الجانبى للرأس ووضع المواجهة لبقية الجسم، أو تصوير العيون بشكل يقترب من تصويرها فى التصوير المصرى القديم، أو تصميم لوحاته بمنطق يذكرنا بمنطق بناء العمل الفنى عند الفراعنة .

هذه المحاولات الصعبة فى إبداع فن له سماته القومية واجهت الفنان المصرى الحديث منذ البداية، وتعددت الاجتهادات والمحاولات فى تحقيقها وما زالت، بدءاً بمختار وراغب عياد، كما أشرت منذ قليل، مروراً بمحمد ناجى أو يوسف كامل الذى تمثل عنده ذلك فى اختيار موضوعات مصرية من الريف والأحياء الشعبية والأسواق يعالجها بنزعة انطباعية، كما انتقل هذا الاجتهاد إلى محاولات أخرى فى شكل ومحتوى العمل التشكيلى عند الجماعات الفنية التى ظهرت فى مرحلة لاحقة فى الأربعينيات، وعند بعض الفنانين المستقلين الذين لا ينتمون إلى جماعة بعينها، واتخذت هذه المحاولات طريق اللجوء إلى التراث الفرعونى أحياناً، أو التراث العربى متمثلاً فى استخدام الحروف أو الوحدات الزخرفية العربية عناصر لتشكيل اللوحة أحياناً أخرى، أو اللجوء إلى الفن الشعبى برموزه التشكيلية أو موضوعاته المتوارثة، فإلى أى مدى وبأى كيفية تحقق فى أعمال محمود سعيد هذا المسعى نحو إبداع تصوير له خصوصيته القومية ؟ .

محمود سعيد وتأكيد الهوية المصرية :

لم يكن انشغال محمود سعيد بقضية إبداع فن قومى انشغالاً عقلانياً مباشراً يسعى فيه لمحاولة التطبيق بفكرة نظرية مسبقة، بل الأصح أنه ترك نفسه على سجيتها لتأخذ ما يتوافق معها من مقومات الفن الغربى، ليمزجه بما تراكم فى وجدانه من إحساس بالتراث المحلى، وما يحيط به من واقع حى، ليخرج فى النهاية بأسلوب شديد التميز، لا نستطيع أن نحيله إلى فنان بعينه، أو مدرسة غربية من

مدارس الفن القديم أو الحديث، كما لا نستطيع أن نضع أيدينا فى أعماله على لزمات مقصودة منتزعة من التراث الفرعونى أو الإسلامى أو غيرهما بشكل مباشر، فأسلوبه محصلة لثقافته الواسعة (التى ميزته عن أقرانه ولم يشاركه فيها سوى ناجى)(٤) ورؤيته الشاملة للفن سواء فى الشرق أو الغرب.

وأعتقد أن مرجع ذلك يعود فى جانب منه على الأقل لأسباب متداخلة يمكن إجمالها فى ثلاثة أسباب، تكوينه النفسى، ووضعه الاجتماعى، ومنهج دراسته الفنية.

أولا : تكوينه النفسى :

يجمع المقربون من محمود سعيد على بعض صفاته الشخصية المتمثلة فى ميله للوحدة وشدة حيائه وفرط حساسيته، ويذكر الأستاذ بدر الدين أبو غازى «إن مظاهر التكريم تخجله، وأنه غضب فى مطلع شبابه أن يفوز بجائزة أحد معارض القاهرة ظناً منه أن فى الأمر مجاملة لوالده الذى كان رئيساً للوزراء فى ذلك الوقت، كما كان شديد الحرج أن يكون أول فنان تشكيلى يفوز بجائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٦٠، كما يذكر له ألفته ومودته لأسرته وبيت أسرته القديم بما فيه حتى من أثاث بقى فى مكانه منذ سنين كأنه كائنات لا يصح أن تمس». وذكر هذه الصفات هنا ليس من باب الإطراء أو ذكر المناقب والمحاسن التى تحلى بها محمود سعيد، ولكن لدلالتها فى سياق الحديث عن مدى انشغاله الفكرى بقضية الفن القومى، فشخصية فنية بهذا التكوين الإنسانى الرقيق الدمث الخلق لم يكن مهيأ لأن يتخذ من تأصيل فن قومى دعوة أو رسالة نظرية يدعو لها ويدافع عنا بما يتطلبه ذلك من جهارة وتصريح فى الدعوة، سواء من خلال أعماله الفنية أو مواقفه العملية فى سبيل تأكيد هذه الدعوة، وقد تتضح هذه الفكرة بصورة أكثر جلاءً إذا قارنا سريعاً بين محود سعيد ومحمود مختار من هذه الزاوية، فمختار «كان يمتلك إحساساً داخلياً بأنه صاحب

رسالة فنية رفض من أجلها أن يعود مديراً لمدرسة الفنون الجميلة، وهذا الإحساس الداخلى هو الذى دفعه لتكون له صداقات شخصية مع رجالات عصره من أهل الفكر أو الفن أو السياسة، وهو ما دعاه لأن يؤسس «جماعة الخيال» التى تشكلت من حولها «لجنة أصدقاء جماعة الخيال» التى كان من أعضائها العقاد والمازنى وهيكل والأديبة مى وغيرهم، بأقلامهم كتبت مقالات النقد الفنى الداعية لفن قومى..»(٥)، وبدافع إحساسه بالزعامة الفنية امتد نشاط مختار إلى الدعوة لإقامة المدارس الفنية وإنشاء المتاحف وجمعيات الفنون، «واستطاع أن يضع نظرة التقدير الاجتماعى للفنان فى مكانها الصحيح».

ثانيا : وضعه الاجتماعى :

من المعروف أن محمود سعيد سليل إحدى العائلات الارستقراطية فى مصر أوائل القرن الحالي، وابن رئيس الوزراء كما سبق الإشارة، ولاشك أن هذا الوضع الاجتماعى، بالإضافة إلى عامل تكوينه النفسى، وطباعه الشخصية التى جعلته شديد الولاء لتقاليد أسرته، ابتعدت به عن الانخراط المباشر فى تيار الدعوة القومية، بل يبدو أن دراسته للفن فى مطلع حياته لم ينظر إليها من قبل العائلة إلا من منظور إشباع الهواية فى أوقات الفراغ.. الفراغ من دراسة القانون بمدرسة الحقوق تحقيقا لرغبة والده، بل إن تصوير النماذج العارية، الذى يمثل جانبا هاما من إبداعه، كان يزاوله فى مرسم صديقه المصور اليونانى السكندرى أنجلوبولو الذى حبب إليه أن يخوض هذا المجال، يضاف إلى ذلك طبيعة الحياة الثقافية فى الإسكندرية فى بدايات القرن الحالى، فهى بحكم تاريخها وتكوينها الاجتماعى كان أبناء الجاليات الأجنبية - من يونانيين وإيطاليين وأرمن وغيرهم - على قمة المجتمع السكندرى سواء فى الاقتصاد أو الثقافة، وهم بطبيعة الحال أبعد ما يكون عن الانشغال بقومية

الفن والأدب أو ما شابه ذلك من قضايا كانت بؤرة اهتمام المثقفين المصريين فى القاهرة فى ذلك الوقت، ولاشك أن محمود سعيد كان جزءاً من هذا المناخ الثقافى السكندرى.

ثالثا : منهج دراسته الفنية

معروف أن محمود سعيد لم يلتحق بمدرسة الفنون التى التحق بها معظم فنانى الرعيل الأول، إنمّا بدأ دراسته الأولى للفن فى مرسم إيميليا كازوناتو ثم أرتورو زانييرى (١٩١٤ - ١٩١٨) وهما من المراسم العديدة التى كانت منتشرة بالإسكندرية ارتباطا بوجود الجاليات الأجنبية بها حتى أواخر الخمسينيات، واستكمل هذه الدراسة بالتحاقه بأكاديمية جوليان ثم أكاديمية الكوخ الكبير فى فرنسا خلال أشهر الصيف من ١٩٢٠ - ١٩٢٥. وخلال تلك السنوات وما بعدها لم يكن سفره قاصراً على الالتحاق بمثل هذه المراسم، إنما الأكثر أهمية هو زياراته المتوالية للمتاحف ومعارض الفن، واحتكاكه ولقاؤه بالفنانين، الذى كان استكمالاً ضرورياً لدراسته الفنية الحرة .

هذا المنهج فى الدراسة الذى يقوم على حرية اختيار ما يدرس وما يشاهد، وحرية انتقاء ما يشاء ورفض ما يشاء مما يشاهده ويتلقاه، وابتعاده عن ظروف الدراسة الأكاديمية الجافة وما تحتمه من ضرورة الانصياع لقواعد وتعاليم قد تتنافى وشخصية الدارس أو توقعه تحت ضغط التقييم وتقدير الدرجات.. هذا المنهج الدراسى الذى اختاره محود سعيد كان له أثره ولا شك في تكوين شخصيته الفنية فى مرحلة مبكرة من دراسته الفنية، وإذا كان من الطبيعى أنه بدأ دراسته فى الإسكندرية فى حدود الأكاديمية والانطباعية إلا أنه منذ منتصف العشرينيات تبدأ شخصيته الفنية المميزة فى الإفصاح عن نفسها، وربما يتمثل ذلك فى لوحته المسماه

«الجزيرة السعيدة» التى رسمها سنة ١٩٢٧. هذه العوامل الثلاثة المتداخلة – منهج دراسته الفنية، ووضعه الاجتماعى، وتكوينه النفسى– أوصلته لابتداع أسلوب متميز بين أقرانه؛ أسلوب لا يذكرنا بأحد غيره، ولا يحيلنا إلى مدرسة فنية، بل هو محصلة طبيعية لكل ما ذكرته من عوامل.

وإذا كانت سمة الجهر، أو السعى العقلانى المعتمد لإبداع فن له خصوصيته القومية غير واردة فى رحلة محمود سعيد الفنية للأسباب التى أعتقد فى صحتها وذكرتها منذ قليل، إلا أن هذه السمة القومية تتحقق ولا شك فى أعماله وإن كانت بصورة مغايرة ؛ صورة تتسق وطبيعته الشخصية، فهى تتحقق من خلال مقومات أسلوبه الشديد التميز والشديد البساطة فى آن واحد، البساطة التى دعت الأستاذ رمسيس يونان فى حديثه عن أسلوب محمود سعيد أن يذكر أن «أغرب ما فى هذا الأسلوب أنه لم يتعمده عمداً، وإنما جاءه عفواً، بل ليخيل إلينا – والكلام لرمسيس يونان– أن محمود سعيد قد أراد فى البداية التقليد ولكن غلبت عليه طبيعته، فإذا بهذا الأسلوب يخرج من بين يديه، وإذا به لا يستطيع منه فكاكاً»(٦).

وأعتقد أن ما ذكره الفنان رمسيس يونان فيه بعض المبالغة التى فرضها سياق الحديث عن بساطة محمود سعيد وعفويته، صحيح أن محمود سعيد لم يتعمد ذلك التعمد العقلانى فى اصطناع أسلوب فنى بالذات، أو يجعل من فنه تطبيقاً لأفكار نظرية مسبقة، ولكن من ناحية أخرى أصبح له أسلوبه الخاص الذى هو نتاج سعيه المتواصل، لكى تكون له شخصيته الفنية المتفردة، وقد يؤكد هذا القول ما ذكره محمود سعيد فى حديثه مع الفنان فؤاد كامل(٧) من أنه «ليس المهم أن يتمسك الفنان بأسلوب ما.. بل يفوق ذلك أهمية ما يبذله من جهد فى تفاعله مع العالم المحيط به؛ لكى يشق لنفسه طريقاً يواصل السير فيه حتى يلائم بينه وبين شخصيته». ومن المؤكد أن محمود سعيد لم يترك الأكاديمية أو الانطباعية اللتين بدأ بهما دراسته للفن

بالسرعة التى تم بها ذلك بالصدفة، ولم يبدأ فى بناء هذا الأسلوب الذى عرف به وأصبح علامة عليه بصورة عفوية أو تلقائية، بل أعتقد أن بناء هذا الأسلوب تم بأقصى درجات القصد والتحكم، حتى وإن كان هذا القصد وجدانياً باطنياً أكثر من كونه قصداً عقلانياً .

هذا الأسلوب الخاص يحمل فى طياته روحاً مصرية، أو نكهة مصرية، ولا تتأتى هذه الروح أو النكهة من مصرية الموضوعات التى تناولها محمود سعيد، «بنات بحرى» أو «الشادوف» أو «الذكر» أو ما شابه ذلك من موضوعات محلية، كما لا تتأتى من بعض اللزمات التصويرية المباشرة والقليلة جداً فى أعماله، والتى تذكرنا بملامح أخناتونية فى لوحته «دعوة إلى السفر» التى صورها سنة ١٩٣٢، أو «شيخ أثناء الصلاة» التى صورها سنة ١٩٤١، فأعمال الفنانين المستشرقين فى مصر لم تكن تخرج عن كونها التقاطاً لأكثر الموضوعات تميزاً فى مصريتها.. موضوعات الأحياء الوطنية والأسواق وحلقات الذكر والزار والآثار وما إلى ذلك، وبالرغم من هذا لم تخرج هذه الأعمال عن كونها تسجيلاً بعين وإحساس أوروبيين لمناظر شرقية طريفة.

ولكن هذه الروح أو النكهة المصرية التى نستشعرها فى أعمال محمود سعيد إنما تنبع من مقومات أسلوبه الفنى الذى كونه خلال رحلة طويلة ودءوبة أحاول الاقتراب منها على النحو التالى :

تبدأ ملامح أسلوب محمود سعيد فى الوضوح منذ أواخر العشرينيات، عندما تخلى عن الكثير من مثاليات الجمال الفنى الأكاديمى والانطباعى التى درسها فى بداية رحلته الفنية على يد كازدناتو وزانبيرى والدراسات الصيفية فى فرنسا، فلم يكن تسجيل اللحظة العابرة والانطباع السريع بالمرئيات مما يناسب تكوينه وشخصيته الفنية، فقد بدأ منذ لوحته «الجزيرة السعيدة» ينحو فى أعماله منحى يقوم

على البناء الهندسى للوحاته، الذى كان بعض ما اكتسبه من دراسته للفن الأوروبى، سواء فى عصر النهضة الذى وضع هذه الهندسية فى بناء الصورة موضع الاهتمام والبحث النظرى فى سبيل تحقيق التوازن والتناسق والانسجام فى العمل الفنى، أو دراسته للفن الأوروبى الحديث عند سيزان وفنانى ما بعد الانطباعية، الذين حاولوا أن يعيدوا للصورة تماسكها وبناءها الهندسى المتين الذى كاد يضيع على أيدى الانطباعيين. وإذا كان هذا التأسيس الهندسى للصورة عند فنانى عصر النهضة يأتى مستتراً أقرب للتلميح منه للوضوح والتصريح.. إلا أنه عند محمود سعيد تأسيس صريح ومباشر يقوم على استخدامه لأشكال هندسية واضحة فى بناء الصورة.. الشكل الهرمى والأسطوانى والدوائر والأقواس والخطوط الرأسية والأفقية التى سادت أعماله منذ أواخر العشرينيات.

لم يكن هذا الولع بالبناء الهندسى نتاج الدراسة للفن الأوروبى فقط، فالبناء الهندسى الصارم للعمل الفنى هو من أخص خصائص الفن الفرعونى والفن الإسلامى، ولا شك أن هذا التراث كان جزءاً من ثقافة محمود سعيد ومكونات وجدانه، وكان نتاج هذا الجمع بين ما هو مكتسب من الدراسة، وما هو متأصل فى الوجدان، ومكونات الشخصية : تلك الهندسة «الرحيمة» التى تسود أعمال محمود سعيد والتى تذكرنا بهندسة البناء الريفى الذى يحمل بصمات العمل اليدوى وليس جفاف وحدة الأدوات الهندسية.

سمة أخرى من سمات الأسلوب عند محمود سعيد هى الإيقاع الزخرفى الذى يتأتى من ترتيب العناصر والأشكال فى نسق معين، فيه الترديد والتكرار، وفيه تحوير العناصر بصورة تبعدها عن واقعيتها ومنطق تسجيلها كما تبدو للحواس، هذا الإيقاع الزخرفى عنصر مكمل للبناء الهندسى، فكلاهما ينبع من حاجة الفنان إلى حبكة التصميم الذى كان شغل محمود سعيد الشاغل، ولا يعنى وصف هذا النوع

من الإيقاع عند محمود سعيد بالزخرفية أنه يندرج تحت ذلك النوع من الفن الزخرفي الذى يمتع العين للحظة وكفى، بل هو مجرد صفة تقريبية لنوع التحوير الذى لجأ إليه الفنان إلى جانب مقومات أخرى لبناء الصورة بما يتناسب وتكوينه الفنى، والذى يبتعد به كثيراً عن مفهوم الفن الزخرفى بمعناه الشائع .

يضاف إلى هاتين السمتين استخدامه للضوء والظل استخداماً خاصاً يتجاوز مهمة الوصف والتسجيل البصرى إلى الإسهام فى خلق عالم خاص، يوصف أحياناً بأنه عالم سحرى أو عالم أسطورى أو حتى عالم مسرحى، وهو فى جميع الأحوال عالم محمود سعيد الخاص الذى كان دائم السعى لتحقيقه، وهو عالم أهم خصائصه أنه ينشغل بباطن الأشياء وأغوار النفس أكثر من انشغاله بمظهرها أو جوانبها المرتبة الزائلة .

الدور المحورى لمحمود سعيد بين جيل الرواد :

إذا كان هذا المقال يتناول الدور المحورى لمحمود سعيد بين جيل الرواد فإن دوره يتمثل أكثر ما يتمثل فى ابتداعه لهذا الأسلوب الفنى المميز الذى كان له أثره فى جيل الجماعات الفنية فى الأربعينيات.

يذكر الفنان فؤاد كامل -أحد فنانى جماعة «الفن والحرية» عند تأسيسها- أن محمود سعيد «خلص التصوير من نزعاته السطحية، وأعاد إليه تلك النظرة الشاملة فى مشاكل التكوين كوحدة مستقلة، وعلاقته بأغوار النفس مما كان له أكبر الأثر فى تنشئة جيل آخر يثبت اليوم دعائم الفلسفات المتحررة للفن المصرى المعاصر»[٨] .

والجدير بالذكر أن محمود سعيد لم يسع إلى إحاطة نفسه بالتلاميذ والمريدين، ولم يكن مشغولاً بأن ينشر مفهومه للتصوير بأكثر من عرض أعماله بوسائل العرض التقليدية كلما أتيحت له الفرصة لذلك، وبالتالى فإن دوره وتأثيره جاء من خلال الفعل والتحقيق وليس من خلال الدعوة والتبشير.

ولا أدل على الإحساس بأهمية دوره ونظرة التقدير لفنه من مشاركته بأعماله فى أول معرض لجماعة الفن والحرية فى ١٩٤٠، ومعرضها الثانى فى ١٩٤١ وذلك حينما سعى إليه أعضاء تلك الجماعة المتمردة على تقاليد الأكاديمية التي سادت أعمال الرعيل الأول من الفنانين المصريين، لأنهم رأوا فى محمود سعيد الفنان «الوحيد من بين فنانى ذلك الجيل الذى استطاع أن يعبر عن داخلية نفسه بطريقة بها الكثير من الإحساس الصادق العميق، والشعور المرهف والتأمل الدقيق فى عالم قلبه ووجدانه، وهو الوحيد الذى نجح لدرجة ما فى خلق الجو الشعري فى صوره(٩). وبالرغم من بعض التحفظ الذى أبداه كامل التلمسانى، أحد فنانى الجماعة، على أعمال محمود سعيد، إلا أنهم اختاروا لوحته «ذات الجدائل الذهبية» لتتصدر إحدى صفحات كتيب معرضهم الأول، تحيط بها أسماء الفنانين العارضين وبعض الرسوم لرمسيس يونان، ليس تكريماً فقط لمحمود سعيد، ولكن لما تحقق فى هذه الصورة وغيرها من أعمال فى تلك المرحلة من أبعاد انشغل بها أعضاء الجماعة، «فهذه الصورة هى محمود سعيد بلحمه ودمه.. هى أنت نفسك ونحن جميعاً معك»(١٠). ويبدو أن كامل التلمسانى كان يطمع فى المزيد من عطاء محمود سعيد، بغض النظر عن فارق السن والتكوين والنشأة والموقع الاجتماعى بين محمود سعيد وفنانى الجماعة، فما ينقصه من وجهة نظرهم أنه «لم تتقاذفه الحياة الصعبة ولم يترك برجه العاجى إلى العوالم المجهولة والوجوه التعسة» ولو أنه عالج هذه العوالم لأصاب من المجد فى عالمه الشيء الكثير، فهو لا يقل مقدرة عن ليوناردو دافنشى، ولا ينقصه فى حسه ورقة شعوره عن بول ديلفو(١١) ولاشك أن هذا القول إنما يصدر عن نظرة جزئية تنظر لمحمود سعيد من زاوية واحدة، بها الكثير من التمنى، فمحمود سعيد – فى إطار النظرة الشاملة، والمناخ العام الذى عاشه – استطاع أن يكون علامة هامة من علامات الحركة التشكيلية الحديثة فى مصر بما حققه من إنجاز وعمل .

المراجع

(١) عباس محمود العقاد، «محمد عبده»، سلسلة «أعلام العرب» ص ٢٦٤ – ٢٦٦

(٢) المصدر السابق .

(٣) بدر الدين أبو غازى، «المثال مختار» ص ٦، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤.

(٤) رمسيس يونان، «دراسات فى الفن» ص ٢٠٣، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩.

(٥) بدر الدين أبو غازى– «المثال مختار»، ص ١٣ – ١٩، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤.

(٦) رمسيس يونان، (دراسات فى الفن) ص ٢٠٣، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩.

٧) مجلة (المجلة) عدد ٨٩ سنة ١٩٦٤.

(٨) فؤاد كامل مجلة «المجلة» – عدد ٨٩ – ١٩٦٤.

(٩) كامل التلمسانى فى كتاب (السريالية فى مصر) صفحة ٨٩، سمير غريب، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦.

(١٠) المصدر السابق صفحة ٩٠.

(١١) المصدر السابق.

أثر الإسكندرية على البنية الثقافية والفنية عند محمود سعيد

د. فاروق وهبة

لعبت الإسكندرية، كمناخ ثقافي يتمتع بشخصية فريدة، في البنية الأساسية لتكوين شخصية الفنان محمود سعيد، ولعلنا لا نستطيع أن نتصور شكل الإنتاج الفنى للفنان، ولو نشأ فى مكان آخر، أو مدينة أخرى غير الإسكندرية، وعند الحديث عن تجربة محمود سعيد، ومدى تأثير مدينة الإسكندرية على تطورها، وصبغها بالصورة التى عرفناها خلال إنتاج الفنان الفنى، فلابد من أن نستعرض الظروف التاريخية التى كونت مدينة الإسكندرية عبر العصور .

الإسكندرية والتاريخ :

حظيت مدينة الإسكندرية من المكانة والعلو مثلما لم يتوافر لمدينة فى العالم، فقد أتت بمكانتها من قلب عنفوان العالم القديم، برحيق حضاراته المختلفة، فهى التى حباها التاريخ، فهام بها، فى تألق حضارى، وسمو ثقافى وتراثي، صبغ أرجاءها، ووهبها مخزوناً من التراكمات الحضارية تدب فى أعماقها، حتى أنك لا تستطيع أن تستأثر بحفنة من ترابها إلا وكانت مخلوطة بحفائر تاريخها .

ومنذ أن وضع الإسكندر الأكبر عام ٣٣١ ق. م، أساس المدينة حتى أصبحت

تحمل دوراً هاماً فى بناء الحضارة الإنسانية، فما إن استكملت المدينة مقوماتها، حتى اتخذها «بطليموس» عاصمة لملكه الجديد، ثم أخذ يضفى عليها هو وأبناؤه من بعده، كل أسباب المجد والعظمة، حتى غدت أكبر ميناء في البحر المتوسط، بل غدت عاصمة العالم القديم بأسره، وظلت المدينة تتمتع بمكانتها الرفيعة، أحقاب كبيرة من التاريخ ترتفع فى مينائها - فوق جزيرة فاروس - هذه المنارة الشهيرة، وفى المكان المعروف باسم «سيما» كان يرقد جثمان الإسكندر الأكبر، وفى منطقة «راقودة» القديمة كان معبد «السيرابيوم» الشهير، وبها أقدم معهد للتربية، وميدان للألعاب الرياضية، وحلبة لسباق الخيل، ومسرح كبير، كما شيد القصر الملكى الرئيسى فوق جزيرة صغيرة شرقى الميناء، وإلى جواره دار العلم والمكتبة التى جمع لها البطالمة أكثر من نصف مليون لفافة بردية، وقد نزل بها وبدار العلم عدد من العلماء الذين وضعوا أسس علوم التصنيف، ونقد النصوص، وتقصوا مؤلفات «هوميروس» وابتكروا علامات الاستفهام والتعجب وما إليها من فواصل الكلام، وفى الإسكندرية استطاع «أراتوستنيس» أن يقيس محيط الكرة الأرضية، دون أن يخطئ فى أكثر من خمسين ميلاً، وفيها كتب «إقليدس» كتاب المبادئ فى علم الهندسة، واخترع «هيرون» الآلة البخارية، وزاع صيت مدرسة الطب، ولا سيما فى التشريح والجراحة.

هذه هى الإسكندرية التى بهرت أبصار كل من رآها. بجمالها وبهائها وترابها، ولقد تغنى بها الشعراء منذ نشأتها الأولى ووصفوها بأنها المدينة التى يجد الإنسان فيها كل ما تشتهيه نفسه، وقد عرف سكانها -إلى جانب العلم فى مكتبتها وجامعتها ومتحفها- ضروباً من اللهو والمتعة التي اجتذبت إليها كثيراً من الأجانب وأهل الأقاليم، حتى شبهها أحد الكتاب المحدثين، بمدينة فلورنسا فى عهد أسرة «مديتشى»، حيث نجد النشاط الفنى والأدبى والعلمى جنباً إلى جنب مع المرح والبهجة.

وتعد حضارة البلد الواحد، فى أى عصر من العصور، وحدة بكامل ألوانها وفروعها، يدوى صوتها فى ثمارها وإنتاجها الفنى الذى ينعكس على ملامحه حياة المجتمع، بما يحتوى من أجناس، وما يمارس فيها من حياة، ولقد تخطى الأدب السكندرى فى العصر اليونانى الرومانى حدود موطنه، ليترك أثره فيما يعد فى كتابه فطاحل أدباء اللاتين أمثال «فرجيل» و«هوراس» وغيرهما، فإن الفن السكندرى قد تغلغل ونفذ أثره عميقاً فى غيره من الفنون اللاحقة، والإسكندرية فى هذا العصر «الرومانى اليونانى» لم تكن، كما هى الآن، جزءاً من مصر، بل كانت على حد تعبير اللاتين «الإسكندرية المجاورة لمصر Alexandrea Ad Aegyptain»، فقد كانت الإسكندرية فى ذلك الوقت أقرب ما تكون لحضارة البحر الأبيض والممالك «الهيلينستية» الأخرى .

وإن كان هذا استعراضاً فى عجالة لتاريخ الإسكندرية فى العصور القديمة لنؤكد به هوية نشأة المدينة، تلك التى أصبحت فيما بعد مهداً لفنان عظيم مثل محمود سعيد، فإننا من الأجدر بنا أن نستعرض الجو الثقافى للمدينة فى نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، وهوية سكانها، ذلك المناخ الذى مهد لنشأة محمود سعيد وساعد على تحديد شخصيته الفنية .

ازداد عدد سكان مدينة الإسكندرية، خلال القرن التاسع عشر زيادة كبيرة حيث بلغ ٨٤٤٠ و ٣١٥ نسمة حسب تعداد أول يونيو ١٨٩٧ بل إن الظاهرة الملموسة هى زيادة عدد الأجانب، ولا غرابة فى هذا، فالإسكندرية كانت مركز النشاط التجارى بمصر، كما أقام بها الخبراء الأجانب الذين استخدموا فى دار الصناعة، وفى الأسطول، والمدرسة البحرية، وكانت الإسكندرية آن ذاك مدينة نظيفة، تشبه إلى حد كبير المدن الأوروبية التى نزح منها هؤلاء الأجانب، وفى سنة ١٨٧٨، بلغ عددهم بالإسكندرية ٤٢,٨٨٤ نسمة أى بنسبة ٦١,٦٪ من مجموع الأجانب المقيمين بمصر

كلها، فى حين أن عددهم فى ذلك الوقت بالقاهرة بلغ ١٥,٧٥٨ نسمة، أى حوالى ٢٣٪ من جملتهم بمصر كلها، وقد ارتفع عدد الأجانب بالمدينة فى سنة ١٨٩٧ إلى ١١٨، ٤٦٪ نسمة.

أما المؤسسات العامة والخاصة، فقد ازدادت عدداً وتنوعت أشكالاً، فمن الناحية الثقافية كانت الإسكندرية مركز المعهد العلمى الفرنسى منذ نشأته فى عصر نابليون، كما كانت العلوم الدينية واللغوية تدرس بالمساجد الكبرى، ومن الناحية الفكرية فقد ظهر بالإسكندرية عدد من الجرائد والمجلات، كان لها دور كبير فى إيقاظ الوعى القومى، من هذه الجرائد جريدة «كوكب الشرق» التى أصدرها سليم الحموى، فى سنة ١٨٧٥، ولكنها لم تعمر طويلاً، وفى سنة ١٨٧٥ أصدر سليم وبشارة تكلا جريدة الأهرام الأسبوعية، ثم أصبحت جريدة يومية، وانتقلت بعدها إلى القاهرة، وأصدر سليم الحموى سنة ١٨٨٧ جريدة «الإسكندرية»، ومن الجرائد الوطنية جريدة «التجارة» التى أصدرها أديب إسحاق، وكان يكتب بها السيد جمال الدين الأفغانى، وظلت تصدر حتى ١٨٨٠ حيث ألغاها رياض باشا، وإلى جانب هذا ظهرت جرائد أخرى أوربية مثل «الفاو السكندرى» فى سنة ١٨٧٤، وجريدة «البروجريه إجيبسيان» وجريدة «الريفودم».

وكانت الإسكندرية كموقع يحتل غرب البلاد وشمالها، وكميناء على حوض البحر الأبيض، محطاً للحملات التى أغارت على مصر فى نهاية القرن التاسع عشر، مثل حملة نابليون، ثم الحملة الإنجليزية، وما نتج عن هذا من تكون الروح القومية وروح المقاومة الشعبية، وظهور أبطال وزعماء قوميين أمثال عمر مكرم، والشيخ محمد عبده. وروح الحماسة التى تغنى بها الشعب السكندرى، وظهور الفكر القومى والاعتداد بالشخصية المصرية، والطابع المحلى، وابن البلد، وكانت ثورة ١٩١٩، وما أوجدته من وحدة الشعب، والتفافه حول سعد زغلول كرمز لاستعادة الكرامة

والاعتداد بالذات القومية، ورغبة الشعب فى أن يقود نفسه بنفسه .

وظهرت فى ذلك الوقت ملامح لطابع المدينة القومى والدينى والشعبى الممزوج ببعض الملامح الأوروبية فانتشرت حلقات الذكر، وارتدى الناس الطربوش التركى، والحلة الأوروبية، وارتدت النساء الملاءة اللف، ومناديل الرأس المزركشة والمرصعة بالترتر، والبرقع الذى حسر العينين ليبرز جمال المرأة السكندري الأصيل، وانتشر فى الأحياء الشعبية ببحرى والأنفوشى البائعون الجائلون، وبائع العرقسوس، وآلة البيانولا الأوربية الشعبية، وظهرت المرأة الإسكندرانية بزيها الشعبى، وخيلائها الذى يفيض تباهيا برقتها ونعومتها المزودة بأنغام حركة الخلخال الذى يدوى رنينه فى معصم القدم، بل كانت المرأة الشعبية نموذجاً رمزياً يميز الإسكندرية عن سائر البلدان الأخرى، حتى أننا وجدنا لقطة «بنات بحرى» منتشرة الذكر فى نداء المرأة السكندرية، ولعل الشكل الذى انتهت إليه بنات بحرى بالإسكندرية والملحوظ فى شوارع المدينة هو ثمرة الاعتداد القومى والاستحسان الأوروبى للزى الشعبى، كمذاق منتشر بالمدينة، نظراً لكثرة الأجانب بها، وفى المقابل الآخر، كثرت بالمدينة المنتديات والمقاهى والبارات والملاهى والكازينوهات والجمعيات الثقافية الأهلية، على غرار تلك التى كانت ترعى الثقافة فى المدن الأوربية، كاليونان وقبرص، وإيطاليا وفرنسا، كالأتيليه، وظهرت المحال والمنتديات التى ترعى الفن، وتعرض بين أروقتها وعلى جدرانها أعمال الفنانين الأجانب والمصريين وتروج لهم بين متذوقى الفن وجامعى الأعمال الفنية، أمثال الكونت «زوغيب» وعائلة «منشة» وغيرهما، حتى أننا كنا نلحظ بالإسكندرية سوقاً للتداول الفنى على غرار بورصة باريس الفنية، وذلك فى فترة متقدمة منذ بداية القرن العشرين ونهاية القرن التاسع عشر، وقد صاحبت تلك الأنشطة الفنية أنشطة ثقافية وصالونات للأدب والشعر، باللغة العربية واللغة الفرنسية، وكان هذا المناخ كفيلاً باجتذاب فنانين تشكيليين أوربيين، وجدوا

بالإسكندرية ملاذاً ومناخاً فنياً يفوق تلك المناخات التى انحدروا منها فى بلادهم وذلك بعيداً عن عصبية التنافس، وإفساح المواضع للحفاظ على البقاء والثبات والاستقرار.

ووجدت بالإسكندرية، فى هذه الفترة، مراسم لفنانين مقتدرين أمثال «زانييرى» و«بالينت» و«سكاليت» و«بابدوبلو» و«كليابادارو» و«ارنولدو بيكى» الكبير والصغير و«شامشوديان» وغيرهم.

هذا هو المجال الفنى والثقافى، الذى نشأ فيه الفنان محمود سعيد، الذى ولد مع أفول القرن التاسع عشر، عن أب من العائلات الارستقراطية التى كانت تنخرط فى إدارة زمام الأمور في مصر، فقد كان رئيساً للوزراء، واسماً لامعاً بين جحافل السياسة، ذلك الأب الذى أراد لابنه أن يخط طريقه فى الحياة، وأن ينهج نهجاً سياسياً، يستلزم له أن يدرس مجال القانون، واستقر الرأى أن يسافر الابن إلى فرنسا، لدراسة القانون، ورجع محمود سعيد، دارساً للحقوق والقانون، وحاملاً للثقافة الفرنسية والوعى الثقافى الأوروبى، وكان حبه وولعه بالفن التشكيلى قد أوقعه أسيراً له، ولكنوز المتاحف الأوروبية، كأحد مريديها المفتونين، ينهل منها ويتزود بها، متغلغلاً فيها، حباً وولعاً بنفائسها، بل إن ما حصله من التراث والوعى الفنى، كان يفوق ماجاء به من علم القانون، فالفترة التى قضاها محمود سعيد بأوروبا كانت مهداً للثورات الفنية العارمة التى اجتاحت أوروبا فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حتى تألقت التأثيرية والتعبيرية والتكعيبية والدادية والسيريالية، ثم التجريدية، ولكن كان لرأى والده محمد باشا سعيد المكانة العليا فى تخطيط بداية حياة الابن محمود سعيد فانخرط فى سلك النيابة حتى أصبح مستشاراً ورئيساً للمحكمة العليا توطئة لمروره من باب السياسة ليخلف والده.

كانت النشأة الأولى للفنان بالإسكندرية وانخراطه فى مجتمعها الأرستقراطى،

بصالوناته الهائلة التي تضم عدداً كبيراً من الأجانب المقيمين والسلك الدبلوماسى الأجنبى بالمدينة، ثم أفراد العائلات المصرية الأرستقراطية، الذين كانوا يتناولون الثقافة من باب التظاهر الفضفاض، ثم بعض الوطنيين الذين شغلهم الوعى الثقافى بالبحث عن الهوية التى تؤكد طابع المدينة وتاريخها العريق، ثم انشغالهم بقضايا الوطن والاستقلال، والعزة والكرامة، هكذا جمع الفنان محمود سعيد أدواته، وقرر أن يخوض فى تيار الفن التشكيلى، وجهز مرسماً بمنزله الذى أصبح متحفاً لأعماله بمنطقة «جانكليس».

الوعى والطابع :

كانت النشأة الفنية لمحمود سعيد، محاطة بكل الظروف التى تدفعه لأن يسير على منوال البحث عن لغة تعادل واقعاً يعيشه ويعتقد فيه، فقد فهم جيداً من خلال الأساتذة الأجانب الذين تلقى الدرس على أيديهم بالمدينة، أمثال «زاينيرى» ومن خلال ذلك الوعى الذى تلقاه، بعد زياراته لمتاحف أوروبا، أن مضاهاة الواقع ليست من الفن بمكان، ذلك التيار الذى كان قياساً لمعيار القيمة فى تلك الصالونات التى كانت تقام بالمدينة فى ذلك الوقت، بل كان معيار الاستحسان فى سوق جامعى اللوحات الذى لم يحتجه محمود سعيد، بل استشعر -مبكراً- عدم جدواه لمحورية الفكر الفنى الذى يرغبه ويبحث فيه، واستقر به المقام فى أن يخط لنفسه طابعاً من خلال استحسان واستهجان مقومات واقع يقوم هو بالتفضيل والاختيار لكل دقائقه وكل أبعاده، واقع يمثل عند محمود سعيد صحوة روح، واستشعاراً بمكانة المدينة التاريخية وبمكانة الإنسان فيها، وقد جهزالفنان لهذا قدراً لا يستهان به من الثقافة فى شتى المجالات، واستفاد بشكل كبير من تلك الصحوة القومية والفكرية والأدبية، التى كانت تزاولها المنتديات الفكرية والمناظرات بين مفكرى المدينة، وكانت الصحوة

القومية التى امتدت من ثورة ١٩١٩ تنتشر بين المفكرين، بل نشرت بين جنباتهم تلك الرغبة فى إحياء مقومات القومية والاعتداد بالإنسان المصرى وكرامته، والاعتداد بالطبيعة المصرية والطابع العام للوطن وترابه ومخزون حضاراته. واحتل هذا الحس وهذه الرغبة كل كيان محمود سعيد، فلم يُثِرْهُ منذ البداية تيار الانطباعية الذى يلاقى استحساناً من مجموع مرتادى المعارض ومريدى الفن، ولكنه آثر معالجة التصوير والتفكير فيه من مدرسة الأراضى الواطئة أمثال «جان فيرمير» و«رمبراندت» فقد أثارته التقنيَة الوافرة الثراء فى بناء الصورة عند «رامبراندت» من حيث الاستخدامات السميكة للون، وتوافد الطبقات اللونية بعضها فوق بعض من عجائن وسوائل لونية ذات شفافية، ثم تلك المعالجات الميتافيزيقية لأثر الضوء على الأشكال وتعميق أثر الظل فى أرجاء العمل الفنى، وقد زودت رحلات محمود سعيد إلى متاحف أوروبا. ثم الدراسات الحرة، مثل الدراسة فى القسم الحر بالكوخ الكبير الذى أنشأه المثال الفرنسى «أنطوان بورديل» والدراسة الحرة بأكاديمية «جوليان بباريس» هذا الفنان بقدر كبير من الخبرة الفنية التى تلقاها، مثل الحس البنائي أو التعبير عن الكتلة والحجم من أعمال «مازاتشيو» وعنصر الضوء عند «بلينى» والتكوين وتحقيق التوازن عند «سيزان» وحبكة الأداء عند «هانس مملنج» و«جان فان إيك» والطاقة النابضة عند «روبنز».

كانت معايشة محمود سعيد للطبيعة بالإسكندرية وعشقه لها، وملاحظته بدقة المولع المتبتل، وتغلغل طابع المدينة فى نفسه، ذلك الذى استحوذ عليه سحر الشرق وروعة ثقافة الغرب فيها، وتلك الطبيعة البحرية التى تجبر الإنسان على التأمل، والغموض، والتحليق فى الخيال.

ولعل مواجهة منطقة «جانكليس» فى ذلك الوقت لساحل البحر مباشرة، تلك المنطقة التى كان بها منزل محمود سعيد، حيث كانت تناديه رائحة يود البحر، فيتهادى حثيثاً إلى الساحل فى الصباح الباكر ليملأ رئتيه بتلك الرائحة التى تدغدغ

روحه، وتغمر محياه برضا كامل، وبسمة حياة، وكان الهواء الطلق، وزرقة البحر، والامتداد اللانهائى لأغواره، ورؤية بزوغ الشمس، مقذوفة من خلف خط الأفق، يهز أعماقه ويجعله يضوع تأملاً وشروداً، ويتيه هائماً، ويمتلئ فناً وإصراراً، ليضع قسمات بصمة عارمة، لها وقع طلق الميلاد، الذى يؤذن بقدوم حياة جديدة، وظل محمود سعيد متأملاً، وملاحظاً دقيقا للتلاحق القوى لأحداث المجتمع فى المدينة واختلاط الثقافات بها، ثم ذلك الطابع القومى، وكانت ملاحظاته ذات وعى خاص واستشعار عن بعد، مسجلا فيها كل ما تهواه نفسه، ويفضله مزاجه الهادئ الذى تعكسه دقة ملامحه وقامته الضئيلة التى تذكرنا بعصفور حميم ينتقل بخفة بين أفرع الحياة.

الميول الشرقية :

على عكس ما كانت النشأة الخاصة بالفنان محاطة بجو من الأرستقراطية مشوب بالروح الأوربية، كان محمود سعيد يميل إلى ذلك الجو الشرقى والحياة الشعبية وحياة البسطاء، بل كان هذا يمثل صحوة الإنسان بداخله، ذلك الذى يتفاعل مع نفس تقدس الصدق والطبيعة التلقائية البسيطة، الشرقية المذاق، هكذا تحركت قسمات نفس الفنان لتستجيب للنزوعات الإنسانية، بدون حواجز وبدون تنميق، وافتعال، لتحقيق جو المثالية والملائكية، وأحياناً ما كان ينخرط الفنان فى غرائزه، فهو يؤثر غلظة شفاه بنت البلد، وقوامها العارى المخروط، وملامح الوجه الشرقية، وشدة سواد العينين المكحلتين بسمرة الشرق وسحره وغموضه، وتألقت «هاجر» موديل الفنان، واحتلت ملامحها أغلب ملامح أعمال محمود سعيد، بل كانت طبيعة قسمات جسدها العارى هى تلك الملامح التراشقية التى تصبغ أغلب أعمال الفنان فى الموديل العارى.

وجاءت الموديل «حميدة» فى المرتبة الثانية بعد هاجر. فى تحديد الملامح التشخيصية فى أعمال الفنان، وهاتان الامرأتان نزحتا من قلب الأحياء الشعبية

بمدينة الإسكندرية، بما تتمتعان به من ملامح وقسمات تحدد إعجاب الفنان بالطلعة الشرقية الشعبية.

ولعل اضطرام وجلبة العواطف الآتية من الشمال فى أوقات الخريف والشتاء، وتلك النوات المتعاقبة، وتتابع وتوافد السحب الآتية من خلف الأفق، وجنون ذلك البحر الهائج، قد جعل محمود سعيد يميل فى أعماله إلى تيار الميتافيزيقية الحالمة المتألقة، فما كانت رياح الشتاء وغيومه بالمدينة إلا نذير هوس فنى ملىء بتخيل وتصور لطبيعة ثائرة، وبحر لجى هائج، فكثيراً ما جاءت خلفيات لوحات محمود سعيد مكثفة بالجو الهائل الثائر، وفى المقابل الآخر يعيش الناس فى مقدمة تلك اللوحات دون اكتراث، فالناس يستقبلون ثورة الطبيعة باعتياد بالغ، وتظهر ثورة الطبيعة من الخلف، تحيط هؤلاء الناس، وتحتضن صفاءهم وصدقهم واعتيادهم.

وبالمنظور الوطنى، الذى تغلغل فى أعماق محمود سعيد أحس بتساؤل ضخم عن هويته هو، وهوية أبناء بلده «ما الفن الذى يصدر عن ابن هذه الأرض، هل يتفق مع ما يراه من فن هؤلاء الأجانب النازحين إلى الإسكندرية؟، رغم أنه تتلمذ على أحدهم، أم فن له سمات خاصة لها رحيق هذه الأرض وملامح أبنائها؟ فنجده من خلال أعماله يجيب عن هذه التساؤلات فى الشكل والهوية الفنية، فتارة تذهب الملامح إلى الهيئة الإخناتونية، وأخرى إلى أرجاء مدينة الإسكندرية وبنات بحرى وأصحاب المهن، وأخرى الطبيعة البحرية الساحرة.

وبهذه الروح القومية، وتلك الإلحاحات الوطنية والشعور القوى بالانتماء إلى الأرض، وإلى مدينته الإسكندرية، تحركت أعمال محمود سعيد فى إطار تأكيد أصالته وصدقه ووعيه بأصول العملية الإبداعية، وشدة إحساسه بالواقع الذى يعيشه، وبقسمات مدينته، بتاريخها وبشعبها البسيط، فقد أعطت الإسكندرية للفنان محمود سعيد كل مقومات البنية الأساسية لرحلته الفنية، وأعطاها، رصيداً وافراً من التراث الفنى القيّم .

محمود سعيد
الأبعاد السيكولوجية والرمزية
د. مصطفى الرزاز

المدخل : المثيرات :

فى جو شهد ترسيخ حركة الانسلاخ عن الجذور التراثية الوطنية الذى بدأ مع الحملة الفرنسية، وتواصل بإقحام الأسرة العلوية الحاكمة الذوق الفنى الغربى فى الفن والعمارة والأثاث، وانتشار الفنانين المستشرقين فى مصر، لخدمة القصر والحاشية، كمستشارين، ومعلمين، وموظفين، ومكلفين بمشاريع كبيرة وصغيرة.

وكان ارتباط أولئك الفنانين الأجانب بالطبقة الحاكمة يحتم اختيارهم كفنانين محافظين، ومهنيين، ليست لهم طموحات إبداعية، إذ كان مدخلهم تجارياً بحتاً.

ومع تسليط الضوء على أهمية الفنون الجميلة من قبل أهل الاستنارة من النبلاء والمشايخ والأفندية، وتأسيس مدرسة الفنون الجميلة فى نفس عام تأسيس جامعة القاهرة.

وقد أكدت مدرسة الفنون الجميلة بدورها حضانة الفن الغربى من زاويته المحافظة التي تتسم بالواقعية الأكاديمية التي تعلى قيم الإتقان والدقة والمهارة الحرفية، حيث ركزت برامج التعليم بالمدرسة على التقنيات والعلوم المؤسسة لها، كالمنظور والرسم الهندسي والتشريح والتظليل وتكنولوجيا الخامات والأسطح والأجسام.

كانت هذه الأوضاع متسقة مع الحالة السياسية والاقتصادية، ومتوافقة مع

مستوى الطموح الثقافى، إذ رأى محركوه أن مجرد دخول المصريين فى مجال الفنون الجميلة يمثل نقلة كبيرة فى مواجهة سيطرة الأجانب على الأنشطة الفنية، وفى ظل شيوع الاعتقاد بتحريم الفنون، أو بالدعوة إلى اعتبارها هامشية.

فى هذا الجو خرجت الدفعة الأولى من الرواد من المدرسة وعادوا من البعثات - إلى أوروبا - مؤهلين بالمهارات الأكاديمية، ولكنهم لا يتمتعون بالمكانة الأرستقراطية التى يحملها الفنانون الأجانب .

وعانى أولئك الرواد من حالة تتلخص فى التعامل مع نوعيتين من المصريين: فريق مشجع لهم ولكنه محدود فى قدرته على المساندة، وفريق يتباهى باتصاله بالفنانين الأجانب المقيمين والزائرين وغير المتأهبين لدخول مغامرة مع الفنانين المصريين الجدد.

ومع روح الوعى بالحرية وبتأكيد الهوية المصرية والمطالبة بالاستقلال ودعوة «الاستقلال التام أو الموت الزؤام»، التحم رجال المال والأعمال مع رجال السياسة ونبلاء لهم مكانتهم لدعم فكرة الهوية فى الفن وفى الثقافة، وازدهر فى هذا المناخ مفكرون وفنانون وطنيون ذوو اهتمامات نهضوية شاملة؛ فلمع أحمد شوقى والعقاد والمازنى وهيكل والحكيم وسيد درويش وسلامة حجازى وداود حسنى ومحمد عثمان وبديع خيرى وسلامة موسى ونجيب الريحانى وغيرهم. انعكس هذا التيار على جماعة الرواد الأوائل للفنون الجميلة، كل بطريقته الخاصة، فبينما وجد أحمد صبرى ومحمد حسن ضالتهما فى مواصلة ما تعلماه فى المدرسة وفى البعثة للارتقاء بصنعة الرسم والتلوين، وترسيخ السيادة والتقنية، ونقلها إلى أجيال لاحقة من خلال التدريس، اتجه راغب عياد إلى الأديرة وإلى الأسواق الشعبية هو ويوسف كامل لاستلهام البيئة الشعبية بأسلوب مميز لكل منهما، ويلجأ محمد ناجى - الذى علم نفسه خارج المدرسة - إلى النهضة المصرية كموضوع، والريف، مشاركاً محمود مختار، كل يطور منهجه وأسلوبه الخاص.

وكما يقول رمسيس يونان: «وكأنما المطالبة بالحرية الجماعية، وتأكيد الشخصية الفردية صنوان لا يفترقان» مشيراً إلى خطورة هذا الانقلاب الخطير فى مجرى تاريخ الفن المصرى الذى قام تراثه فى جميع العهود على تقاليد جماعية وطابع ممين، ثم يقرر أن محمود سعيد بلا تردد كان صاحب الشخصية الفنية البارز والأشد استقلالا بين أقرانه، حيث انفرد منذ البداية بأسلوب الشخص واضح السمات، بالرغم من تأثير الثقافة الغربية عليه، ومن اطلاعه الواسع على فنون الشرق والغرب.

محمود سعيد : السمات الشخصية والمواقف

ولد محمود سعيد بالإسكندرية فى أبريل ١٨٩٧، وتوفى بها فى نفس يوم ميلاده عام ١٩٦٤ وعاش مدة ٦٧ عاماً حافلة بحيوية ونمو وتفجر ونجومية وصراع داخلى وخارجى عارم.

وقد كان ابن ناظر النظار (رئيس الوزراء) وخال الملكة فريدة، ومنتسباً إلى عدد من العائلات النبيلة من أصحاب الجاه والثروة والنفوذ، وعاش فى قصر والده بجهة سيدى أبو العباس بالإسكندرية بحرى، ونشأ تحت الرعاية والعناية، وقد نال ما لم يبلغه غيره من الفنانين المصريين من جيل الرواد من مكانة واعتراف رسمى وعام، فتصدر اسمه قائمة الرواد مع محمود مختار، واحتل المساحة الأوسع فيما كتب عن الفن المصرى المعاصر فى حياته وبعد وفاته، وقد عاش حياة متضاربة ، فى وسط أرستقراطى، ومهنة بيروقراطية، وهواية بوهيمية تسلطت عليه وأسلم نفسه لها، وهى (فن الرسم والتصوير) التي لم تكن لها مكانة اعتبارية من أى نوع فى عهده. وبينما كانت مكانة سعيد تتوطد فى الأوساط الفنية على أعلى مستوى كان تقبل عائلته لفنه مبنياً على إعجاب الأجانب به فقط .

وقد جاء محمود سعيد مختلفاً بشدة عن زملائه من جيل الرواد لأسباب ترتبط

بتكوينه الشخصى والعائلى والدراسى والمهنى، فقد سلك مسلكاً دراسياً مختلفاً، إذ التحق بمدرسة فيكتوريا، ثم الجيزويت، وهو فى سن السابعة حتى الحادية عشرة، ثم وفر له والده مدرسة خاصة بالقصر، حيث عهد إلى نخبة من الأساتذة لوضع برنامج دراسى على نظام المدارس الحكومية فيما بين عام ١٩١٠ إلى ١٩١٤، ومن بين المعلمين «المس بلاك بورن» مدرسة الرسم والتلوين المائى «والسينيورا كازوناتو» الفنانة ومعلمة الرسم، وبعد أن حصل على شهادة الكفاءة (منازل) عام ١٩١٢ التحق بالمدرسة السعيدية لمدة عام واحد، ثم انتقل إلى الإسكندرية بعد اعتزال والده رئاسة الوزراء، وحصل على البكالوريا عام ١٩١٥، وفى هذه المرحلة ظهرت ميوله فى الرسم، حيث ملأ صفحات الكتب والكراسات الدراسية بالرسوم، وكان على السبورة مقلداً أستاذه توفيق أفندى الذى كان يرسم على السبورة فى منزله، كما كان يرسم رسوماً ساخرة من أستاذ اللغة الإنجليزية بمدرسة السعيدية ويسرع بالعودة إلى مقعده.

وحاول سعيد أن يتخصص فى الفن بالدراسة، ولكنه اضطر - تحت وطأة التقاليد - إلى الخضوع إلى إرادة والده وسافر الى باريس فى سن التاسعة عشرة ليحصل على ليسانس الحقوق عام ١٩١٩، وفى فترة بقائه فى فرنسا لم يتصعلك، ولم يعان البؤس الذى لاقاه محمود مختار ، كان ميسوراً وآمناً، ولكنه تعرض بالمتاحف إلى تيارات الفن الحديث، وإلى تمجيد الحرية، وإلى قيام ثورة ١٩١٩ فى مصر والدعوة إلى البحث عن الذات، والاستقلال، وبعد الانتهاء من دراسته فى فرنسا التحق بمرسم «الكوخ الصغير» الذى أسسه المثال الفرنسى «أنطون بورديل»، ثم بالدراسة الحرة بأكاديمية «جوليان» بباريس، حيث تتلمذ على الفنان «بول ألبير لورانس» من ١٩١٩ إلى ١٩٢١، كما عكف على الدراسة الشخصية فى متاحف هولندا وإيطاليا وفرنسا وأسبانيا، وكان لذلك تأثير كبير فى تنشئته مستقلاً عن التيار الأكاديمى والأوروبى، واللمسات الانطباعية التي هيمنت على مجموعة الرواد، وظهرت فى أعماله

المبكرة، وغضب أبوه على هذا الاستغراق فى الفن فبادر بتعيينه بسلك القضاء عام ١٩٢٢ كمساعد للنيابة بالمحاكم المختلطة بالمنصورة، التي أصبحت ملهمته فى ـذه الفترة ، وظل يترقى حتى أصبح مستشاراً.

ومع تمتع محمود سعيد بثقافة رفيعة المصادر كان مرهف الحساسية فى احتفاله بالحياة اليومية والفولكلور المصرى، وبالرغم من الهدوء الظاهر فى حياته وشخصيته، وحرصه على حجب حياته العائلية، إلا أن حياته الداخلية قد عانت من الصراع العنيف بين تقاليد مجتمعه وأسرته المحافظة المستقرة وما يترتب على ذلك من قيود، وبين رغباته وتطلعه إلى التحرر والتمرد والانطلاق، وفى هذا يقول بدر الدين أبو غازى:

«شاء قدره أن يجمع بين مهنتين كان الوفاق بينهما عسيراً، أرادت له ظروف حياته أن يمضى فى دراسته للقانون، بينما ميوله تشده إلى دراسة الفن، ولكنه طوى فى نفسه هذا الصراع ومنعه حياؤه ومحبته لأسرته واحترامه لتقاليدها أن يعلن اختياره ويثور على الطريق، كما ثار كثيرون غيره فى تاريخ الفن، واستطاعوا أن يتخلصوا فى البدء من الصراع. كانت صفات سعيد الذهنية، واعتداده بنفسه، وحرصه على كرامته، قد جعلته يعطى وظيفة القضاء من جهده قدراً كبيراً تمثل فى أحكامه وبحوثه القانونية التي عكف عليها خمسة وعشرين عاماً من حياته، حتى وصل إلى منصب المستشار، فتخلى عن منصبه وأعطى للفن كل وقته.

وهكذا قضى محمود سعيد الجزء الأكبر من حياته كشخصية مؤسسية، صاحب مسئولية تجاه المستوى الاجتماعى المرتفع للأسرة النبيلة، فى سلوكه ومظهره الملتزم والمتحفظ والذى يكبح انفعالاته ويستهلكها داخلياً. دون الإفصاح عنها بالمرة، وبأية صورة، إلا فى الأحلام، وأحلام اليقظة المتسللة أثناء البرنامج اليومى المنضبط.

وقد ظلت مكبوتاته تجاهد فى التسرب إلى السطح المؤسسى الرسمى فى صورة حبه لفن الرسم والهروب من بلاغة الحجة اللفظية الاستنادية ذات المعنى المحدد

الجامع المانع، فى طموحه إلى اللعب بالأحبار والأقلام فى عمل مسودات تخطيطية، ثم الرسم، ثم الفحم ثم التلوين، وصار أكثر حرية وانطلاقاً فى جولاته الأوروبية فى المتاحف الزاخرة بأعمال مثيرة، فأصبحت لديه الجوانب الأنطولوجية والجوانب المؤسسية التي انسحبت تدريجياً حتى اتخذ قراره الجسور فى هجر مهنة العمر (القضاء) وأن يصبح فناناً متفرغاً لفنه. وبمقاييس الوسط الاجتماعى الذى نشأ فيه محمود سعيد ابن رئيس مجلس الشيوخ (الباشا) ونسيب البلاط، وبمقاييس النظرة الاجتماعية الاعتبارية للقاضى فى مواجهة الرسام ، نستطيع أن نتصور مدى التضحية ومستوى التحدى والضغوط النفسية التي كابدها ليتخذ هذا القرار المدهش، الذى مكن الأنطولوجى الإمبريقى على اقتحام المؤسسى، وعلى مستوى آخر فإن محمود سعيد قد تنازعته رؤيتان للعالم، رؤية محافظة فى تصوير الشخصيات «البورتريهات» وتتصاعد إلى مستوى المقدس عند تصوير المصلين والقبور وقارئى القرآن.. ورؤية حسية فى تصويره العارى والتلميحات الجنسية الظاهرة الرجولية والأنثوية فى الصحة والحيوية فى الشخوص وفى الإيحاءات الشهوانية. صراع نفسى بين المحافظة الصارمة والنظام البارد ، بين الحرية والانفلات ، بين الفضيلة المجون.

وعندما ترك محمود سعيد كرسى القضاء وهو فى الخمسين هدأت نفسه من الصراع الداخلى وتفرغ لفنه. ولكن ذلك قد أدى من الوجهة السيكلوجية إلى تحول طاقة الانتباه والمتابعة الموضوعية إلى ازدياد وعيه بالعالم المحيط به، فتراجعت الحيوية الرمزية، والإحساس الشعري، والسحر الخفى للمناظر، والمدينة، ودراما الطقس فى الكورنيش، وكأن التنازع بين المسئولية المهنية فى سلك القضاء والميول الشديدة إلى الفن كان بمثابة مثير مركب له ضغوطه النفسية على الفنان ولكن نتاجه التعبيرى والرمزى قوى.

وهناك بُعد آخر لشخصية محمود سعيد يتضح من خلال مشاركته فى الحركة

الفنية، فقد كان حريصاً على المشاركة الفعالة على مستويين : أولهما متأثر بممارسته القضاء؛ من حيث الاهتمام بالأجزاء التي يتآلف منها موضوعه، وأحكام التكوين، والاعتناء بالحقائق المفصحة، وعنايته بالحرفية، كما كان يعتني بعمله بنفسه، حيث شاهده صدقي الجباخنجي «يقضي يوماً بكامله في السراي الكبرى بالجمعية الزراعية الملكية في مايو ١٩٥٢ بين لوحاته يثبتها في أطرها بيديه، ويرقمها، ويصنف دليلها، ويحملها من هنا وهناك كمن يحمل أولاده بين يديه في لهفة وحنان». ويقول الجباخنجي: «رأيته أياماً على هذا الحال لا يعتريه ملل أو تعب». وكان منضبطاً، دقيق المواعيد، بسيطاً، هادئاً، مثقفاً يقرأ التاريخ والأدب، ويستمع إلى الموسيقى الرفيعة، عازفاً عن السياسة، كما شارك محمود سعيد في جماعات ثورية في الفن المصرى الحديث، كجماعة «الفن الحر» التي شارك في معرضها الأول في ٨ فبراير عام ١٩٤٠.

وكان هدف الجماعة أن يتواصل الفن مع المجتمع ومساعدته على التحرر النفسى وأن يلعب الخيال دوره، لأن خيال الفرد أكبر قوة ثورية يجب أن يعبر عنها الفنان، وليست الأوهام، أصدروا في ٢٢ ديسمبر ١٩٣٨ بياناً بعنوان: «الفن المنحط» ثم كونوا جماعة «الفن والحرية» في ٦ يناير ١٩٣٩ للدفاع عن حرية الفن والثقافة ونشر المؤلفات الحديثة.. وأصدرت الجماعة مجلة باسم «الخبر» وكتاب «الدفاع عن الثقافة».

وفي النشرة المصاحبة للمعرض عبارات عن دور الفنان في التعبير الإيجابي عن حقائق العصر المزعجة إشارة إلى دى كيريكو وتانجى ودالى ودلفو، وعبارة ضد مهاجمى الفن الحر بأنهم سلبيون «إن الأعمال التي قام الفنانون الأحرار من محمود سعيد حتى فؤاد كامل، والتي بنى عليها هذا المعرض، في هذه الأعمال الرد القاطع الذى ليس بعده رد.. إن إعادة الجنون بقوته القاتلة إلى الأشياء كل هذا لا يمكن أن يكون عملا سلبياً».

وقد أقامت الجماعة معارض سنوية حتى سنة ١٩٤٧ أحدثت ثورة فنية كبرى،

وظهر أثر الفن السيريالى ليهيمن على أغلب فنانيها، وانصرف عدد كبير من الفنانين والأساليب الفنية الغربية الحديثة بصورة متسرعة، وكان هذا موقفاً سلبياً، ولكن له جانب إيجابى مهم، إذ يرجع الفضل لهذه الجماعة فى تبلور أساليب فردية، حيث يعتمد الفن الحديث على الأسلوب، فأصبح كل فنان يدرس ويبحث عن أسلوب ينفرد به، وسط هذه الدراسات والأبحاث بدأت تظهر معالم الشخصية الفنية المصرية. وفى عام ١٩٥٩ أقامت جماعة (نحو المجهول) معرضها الثانى تحت عنوان «لايزال» فى قاعة «كلتورا» كدعوة صريحة للتحرر من القوالب التقليدية ومسايرة الحداثة فى التعبير الفنى من خلال التيارات السيريالية والتجريدية والتعبيرية، وشارك فى المعرض رمسيس يونان، وفؤاد كامل، ومنير كنعان، وكانت أعمال الجماعة مستفزة، مصادمة للرواسخ فى ذلك الوقت.

فى عام ١٩٦٠ كانت هناك حملة ضارية ضد الفنون الحديثة، والتجريدية على وجه الخصوص، وقد قاد هذه الحملة بعض الفنانين المرتبطين بالصحافة، فنشروا أنباء تهكم «خروتشوف» الزعيم الروسى المحبوب لدى المصريين آنذاك واقترانه بذيل الحمار، كما نشرت مجلة آخر ساعة فخاً أعده البعض لفنانين ورجال ثقافة معروفين، حيث عرضت عليهم صوراً ملونة غريبة وتجريدية، فأشادوا بها، وحللوا ما فيها من قيم جمالية، ثم علق أصحاب الحملة الصحفية، بأن هذه الرسوم من رسم قردة الشمبانزى، وأن دلك يدل على زيف رأى أولئك المختصين.

وكثرت الإشارة إلى الفنون الحديثة، والتجريدية خاصة، باعتبارها انقياداً أعمى لفكر استسلامى للغرب المستعمر والصهيونية، وأنه - أى التجريد - ضد الاشتراكية وضد الصدق والأمانة الفنية التي رأوها فى أعمال الواقعية الاشتراكية من ناحية، والتأثيرية والواقعية من ناحية أخرى، باعتبارها تصور جماليات البيئة المصرية، وإرهاصات من التراث الوطنى وأبناء الأحياء الشعبية والريف.

وقد وقع العديد من كبار فنانى الجيل الأول فى مصر فى هذا العداء التطوعى

للتجريد، كما حاولوا في الوقت نفسه تأكيد أن التجريد جزء من صميم العمل الفني وليس العمل الفني بصورة خالصة، وظن أغلبهم أن اللوحة التجريدية تفتقر إلى القيم الإنسانية الموجودة في الفن، وأن الفن التجريدى يمثل انسحاباً من الحياة، وهروباً وانتحاراً للتخلص من المسئولية الفنية القاسية التي يحتاجها بناء اللوحة، وهروباً من المعاناة والتمكن، ونسبوا للفن التجريدى أنه فن هروبى.

ويسوق مكرم حنين عما يراه على لسان محمود سعيد في حديث صحفي مع الفنانين حسين بيكار وحسن عثمان في عام ١٩٦٠ تنطق بكل ما سبق الإشارة إليه من موقف رافض لا يخفى نزعة الاستهزاء من الفن التجريدى.

وفي تصريح لمصطفى سويف يقول: لا أحب أحداً من الفنانين المحدثين.. لا تعجبني حركات التشويه الحديثة.. وبيكاسو يغير خط سيره كثيراً، وهو في ذلك الموقف يعكس مقولة كاندنيسكي في الروحانية في الفن: «كل مرحلة تعطي موازينها الخاصة لحرية الفن، وحتى أكثر العباقرة ابتكاراً لا يتخطون هذه الحرية».

كان يرسم الموديل ٧ ساعات يومياً، وكان يستغرق في اللوحة الواحدة من أسبوعين إلى ثلاثة، وأحياناً عدة شهور، وكانت بوارق الإلهام والمثيرات العابرة تلح على ذهنه لسنوات طويلة يتصالح معها بفعل فني. وكان ينظر إلى المهتمين في قفص الاتهام بعيون مؤسسية وبعيون عاطفة في آن واحد، وأحياناً ما كان يرسم من فوق منصة القضاء صورة متهم برىء يصلي في ساحة المحكمة.

هذه هي المكونات السيكلوجية لشخصية محمود سعيد: السطح المحافظ الهادئ، والفوران الداخلي الصاخب، الماجن، المفرط في الصوفية وفي الحسية في آن واحد، كإيقاع الزار الصاخب الماجن المقنع بالأدعية والدروشة، والتكفير عن الذنوب بالدوران اللاواعي عند الدراويش والمجاذيب، أو بفضح المستور عند بنات بحري بملايات اللف التي تكشف عن الشهوة المستترة وراء الأحجبة المصطنعة.

والموقف المتصارع بين الحياة الأرستقراطية والأسرة المحافظة والوظيفة الرسمية

والمكانة الاجتماعية والجذور التركية من ناحية، والانحياز العاطفى ناحية الموضوع الرومانسى الشعبى الريفى، الذى يحترم المشاعر وتشده الجوانب الحسية، ليس وقفاً على محمود سعيد، بل ربما كان نمطاً متكرراً فى التاريخ المصرى فى العصر الحديث، يمثله ابراهيم باشا ونوبار باشا وأحمد شوقى ومحمد ناجى، حيث جمع كل منهم بين مجموع الصفات المتباينة فى شخصية التركى، أو الأرمنى، أو المنتسب إلى الخاصة الأرستقراطية صاحبة النفوذ أو متخذة القرار، ولكن انحيازهم إلى ما هو مصرى وإلى ما هو شعبى ووطنى كان متفجراً ومفصحاً عن نفسه، لدى كل بطريقته وبلغته ووسائله.

محمود سعيد بين الشرق والغرب[1] : المصادر الرشيدة[2]:

يرى رمسيس يونان فى محمود سعيد - عن حق - أنه - بلاد تردد - صاحب الشخصية الفنية البارزة والأشد استقلالاً عن أقرانه، حيث انفرد منذ البداية بأسلوب شخصى واضح السمات بالرغم من تأثير الثقافة الغربية عليه، ومن اطلاعه الواسع على فنون الشرق والغرب.

كان محمود سعيد كثير السفر إلى الأقصر وأسوان وأبى سمبل فى الثلاثينيات، أثاره الفن الفرعونى بشدة، وتمركز اهتمامه على النحت والعمارة، دون الرسم الذى يؤثر الهيئة على اللون، إذ شعر محمود سعيد بموضوعاته مجسمة وقد فتنه رأس إخناتون الذى ألح عليه فى رسم شخوصه، بل إنه يعتبر شخصاً آتونياً من حيث هيمنة الشمس على كيانه التشكيلى كله. وينعكس احتفاله بالنحت والعمارة المصرية على تشكيله لكتل العناصر من ناحية، وكأنها تماثيل صرحية، وتحجر بعضها أحياناً، كما فى لوحة القط الأبيض، التي تبدو وكأنها تمثايل فى تكوين صامت تم تصويره، وكما فى لوحة المدينة والعائلة والمصلين والشواديف وقد أنتجت كلها فى الثلاثينات، أما فى لوحة السابحات التي أنجزها فى عام ١٩٣٤ فيتضح فيها تأثير أفريقى نوبى

بشارى، حيث تتبدى المستحمات الثلاث العرايا وكأنهن تماثيل أفريقية برونزية أو أبنوسية، بالغ فى تجسيم التفاصيل والانتفاخات على غير عادته فى هذه اللوحة، وعمد إلى تجسيم الكتل البشرية الرأسية فى مواجهة المياه المنسابة أفقياً. والخلفية الباهتة. وتظهر مؤثرات الفن الإسلامى فى موضوعاته الدينية: مثل ملامح العقود والأعمدة والنوافذ المزخرفة.

أما تأثر محمود سعيد بالفن الغربى فقد كانت له طبيعة خاصة، ويقول يونان: «لا نكاد نرى شيئاً يستحق الذكر أخذه سعيد من التراث الأوروبى. حيث أراد فى بداياته التقليد، ولكن طبيعته غلبت عليه، فإذا بأسلوبه يتبلور بصورة حتمية لا مفر منها. أشاح محمود سعيد وجهه عن الجمال المثالى وعن الحركات العضلية التي ميزت التيار الفني الإغريقى الهلينى الذى انعكس على الفن الأوروبى بصفة عامة، وعلى عصر النهضة على وجه الخصوص، ونبذ التيارات الأوروبية فيما بعد النهضة، كالباروك والروكوكو والرومانتيكية والواقعية والتأثيرية، ورفض ما بعدها من تيارات حديثة، بينما أخذ عن الفن الأوروبى أسلوب التصوير ثلاثى الأبعاد بظلاله وأنواره ودرجاته اللونية، كما أخذ عنه قواعد هندسة تخطيط اللوحة وطوعه لنظامه الخاص، ويقول سعيد: إنه قد تأثر بفكرة سيزان واقتنع بها، من حيث أن الطبيعة ليست بها خطوط، وهناك أحجام تتحرك وعلاقتها مع أحجام أخرى قريبة منها هي التى تكون الخط.

إن احتكاك الفنان الغربى الحديث بالشرق أدى الى تأثره الشديد بمعطيات الطبيعة المتميزة، كما عكس نظرة عميقة للغة الفنية للشرق. ففي القرن التاسع عشر بدأ الكثير من الفنانين والباحثين الانتباه إلى أهمية الاحتكاك بالثقافات الأجنبية كشركاء، وتبين لهم أهمية هذه المشاركة، ويقول إرنست ستراوس Ernest Strauss : «الحقيقة أن كل مجموعة من الناس تستطيع أن تتعرف على نفسها فى الأعمال الفنية للآخرين».

فى القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين استلهم الفنانون الغربيون من الشرق ما جعلهم يركزون الاهتمام على معالجة الضوء واللون، والتخلى التدريجى عن الأسلوب التقليدى لتوزيع الضوء والظل الذى اعتمد على التصور الداخلى للفنان، وليس على رؤيته الخارجية. فظهر فى أعمال ديلا كروا التي تتسم بالدرامية فى التباين اللونى الضوئى لتحقق الإحساس الرومانتيكى بالتراجيديا والقدرية، فكانت المناطق الظلية فى أعمال ديلاكروا ملونة وليست مؤكسدة. فقد كان الظل ومحاولة تشفيفه وتذويبه مثيره الأساسى ومصدر اهتمامه فى التصوير، كما استخدم الأزرق القوى فى السماء والألوان الباردة المضيئة التي استخدمها من قبله فيرونيز Veronese . واستخدم ديلا كروا الظلال ذات الأطراف المضيئة التي تعكس أسلوب رمبرانت مما أعطى أعماله غموضاً خاصاً، وقد تأثر أدولف مونتسيللى Adolphe Monticelli بابتكار ديلا كروا وكثفه وزاده تحرراً، إذ اختزل الألوان بصورة عنيفة مستقلة عن موضوع الرسم وركز على الضوء المتألق، وقد كانت ألوانه – غالباً – من درجات البنى والأزرق على أرضيات قاتمة ومعتمة. وتعد أعمال مونتسيللى حلقة الوصل بين ديلا كروا وسيزان وفان جوخ، ثم التأثيرية حيث تغيرت سياسة إضاءة لوحات المناظر تماماً، فلم تعد المساحة السفلى وجانبا المنظر معتمة كما كانت من قبل، بل اقتحمها الضوء المبهر دون تخصيص نقطة تركيز فى اللوحة، فاختفى المنظر التقليدى وحول اللون المؤكسد إلى ضوء الشمس المشع باللون، وأصبحت للظلال مكانة مركزية فى التكوين ولم تعد تكميلية، وساد التباين والتكثيف القوى لضوء الشمس، وقد ظهر تأثير الشرق فى أعمال الفنانين الغربيين فى ستينيات وسبعينيات القرن الماضى فى زمن ما قبل وبداية التأثيرية،. ولم تواصل تأثيرها فى بقية مسيرة التأثيرية، حيث ركز التأثيريون على الحلول الفنية الخالصة لمشكلة الضوء فى حد ذاتها. وذلك تحت فعل التقدم العلمى والصناعى الذى شجع روح المبادأة والتقدم وروح الثقة، فأصبح البصرى هو الحقيقة الوحيدة، وعندما تحول جوجان من

الإدراكية البصرية إلى المفاهيمية كان ذلك بمثابة التمرد على الحضارة الغربية، إذ تمرد على العمق المنظورى وأوجد صيغة اصطلاحية للتعبير عن العمق. من جيوتو وسيمون مارتينى وفرا أنجيليكو وفوكيه. استوحى سعيد الأوضاع المثالية والتجسيم بدون منظور، كالتطريق على النحاس للعناصر والتكوين المسرحى والمسحة القدسية.

ومن عديد من فنانى النهضة استلهم علاقات تكوينية مثل مجموعة العقود فى مظهر منظورى مائل، كما فى الجانب الأيمن من لوحة إنماتونيللو داماسيفا وعنوانها سانت جيروم فى مكتبه، ولوحة البشارة لعدد من الفنانين ومن بينهم ليونارد دافينشى، ومن لوحات بلينى ومساشيو ورمبرانت استوحى مناهج معالجة الضوء لتجسيم الكتل والحجوم والإضاء والسحر والرؤى الداخلية وتلخيص نقاط التركيز الضوئى والطاقة النابضة وراء المادة.

وقد استعار سعيد أيضا عددا من عناوين لوحاته وموضوعاتها كالعائلة، والبشارة.. سان جورج والتنين والطرد من الجنة. وتقترب أعماله من ستانلى سبنسر من حيث التركز على الفورم والحركة واختزال التفاصيل مع ما فى أعماله من مسحة ملحمية تتبدى فى لوحة الزار ودراسة الخيول والذكر والصيد العجيب والدراويش، وتقترب من مارك جيرتلر بألوانه النحاسية اللماعة العناصر، ورسم الشخوص كالدمى، وطبيعة الحركة فى لوحاته، الوميض اللونى وتقسيم العناصر والتكرار للشخوص فى مصفوفات شبه فرعونية.

ومن دى كيريكو استلهم سعيد خلفياته الموحية، أشرعة المراكب، الدخان الأبيض والظلال الحارقة فى خلفية الصورة، القطط المجمدة والكلاب التي تسعى فى خلفية المنظر، تجد ظلالها الموحية من ورائها.

ويصرح سعيد أنه مر بمراحل عديدة فى تأثره بالفنانين التشكيليين، بداية بحب روبنز للحركة والحيوية «ورومبرانت لأن قيم الضوء عنده مدهشة، بالإضافة إلى العمق والإنسانية وتحليل الشخصيات، وبعد قليل وجدت أن روبنز سطحى، أما

رومبرانت فعميق، كان الضوء عنده يشع من الداخل، وضحى باللون وأبقى على الأحمر والبنى فقط». ثم أحب الهولنديين والبلجيكيين، خاصة الأخوين فان إيك، حيث يعتقد «أنهما وصلا إلى قمة الإتقان للصنعة أو التكنيك.. وجدت عندهما إلى جانب الصنعة والتكوين، وجدت الشعور الداخلى الشعرى.. رغم واقعيتهما الواضحة»، كما تأثر أيضا بالإيطاليين من عصر النهضة، وخاصة تأثره بألوان فنانى البندقية، بالإضافة إلى فنانين آخرين يشار إليهم فى الفقرات التالية من هذه الدراسة.

موقف محمود سعيد من مصادر إلهامه:

«الحقيقة السكيلوجية أن الفنان كان دائماً هو الجهاز المتحدث عن روح عصره، ويمكن فهم عمله جزئياً فقط من خلال سيكلوجيته الخاصة ، واعية أو غير واعية، والفنان يضيف إلى الطبيعة وإلى قيم زمانه قيمة هى بذاتها تشكل خصوصيته». **(كارل يونج)**

الأشكال المعتادة الشائعة التي صورها محمود سعيد فى لوحاته من مظاهر الممالك الحية والجمادات والمصنوعات لها قدر من الإيحاء السحرى ودلالات رمزية، فهو يحول هذه الأشياء بدون وعي إلى رموز لتكتسب سيكولوجية خاصة تتخطى حدود مظهرها المرئى. يقول يونج : «إن الرمز فى الفن الحديث لا يفصح من خلال استخدامه فقط، ولكن من حيث مغزاه وتعبيره عن الأحوال السيكلوجية المحيطة بالمواقف»، وقد اعتقد علماء الكيمياء فى القرون الوسطى بأن أرواحاً تسكن المواد كالأحجار والمعادن، وذلك يرجع – كما يوضح «يونج» – إلى العقل الباطن الذى يأتى دوره عند وصول الفكرة المنطقية إلى منتهاها، ويأتى دور الدهشة والغموض، حيث يملأ الإنسان المناطق الغامضة والمجهولة بمحتويات من لا شعوره.

وكما يظهر هذا الإحساس الغامض بأن العنصر المرسوم يحوى أكثر مما تشاهده العين فى أعمال جيورجيو دى كيريكو، الأسطورى بطبعه المحب للغز والباحث عن التراجيديا، والذى يقول عن أعماله الميتافيزيقية: «لكل شىء وجهان،

الوجـه المعتـاد، والوجـه الشبـحى أو الميتـافيـزيقى الذى يراه قلة قليلة فى لحظات الاستبصار والتأمل الشارد، وأن على الفنان أن يضمن عمله الفنى شيئاً لا يظهر فى هيئته المنظورة. تظهر هذه الخاصية فى أعمال محمود سعيد، حيث إن بعض أعماله تبـدو للمـشـاهـد كـالأحـلام، ترتبط باللاوعى فنطوف فى لوحـاته بالصـحـراء والنيل وبالمراكب الشراعية والبحر، وفى داخل المساجد، فى منظور محكم وضاء بأضواء سـاخنة قاهرة وامـضـة مـصـادرهـا غير منظورة، عناصـر يومـيـة دنيوية، وعناصـر كلاسيكية صرحية تتبادل الأدوار على مسرح لوحاته».

ومحمود سعيد يركز على عالمه الداخلى اللاواعى بمثل احتفاله بالعالم الخارجى من اهتمام ويقدر انشغاله بعمليات التوازن والتوحيد والإيقاع من الوجهة البنائية التكوينية وبالخلطات والراقات اللونية، وبعملية توليف وبلورة عناصره فى صيغة تشكيلية خصوصية وربطها بما يجاورها وما يحيط بها من صيغ مكانية. فإن الحياة الخاصة باللوحة تنطلق لاشعورياً فى حالة من الإلهام الحذر. وكأنه يتبع نصيحة كاندنسكى بأنه لابد للفنان أن يركز عينه على عالمه الداخلى، بينما يركز أذنيه على العالم الخارجى. ومن ثم فإن سعيد يعكس فى أعماله ذلك اللجوء الهروبى إلى الداخل وإلى الخيال، حيث يعكس خبرته العاطفية وليس الإدراكية للطبيعة.

ويقسم هيربرت كون Herbert Kuhn الاتجاه الفني إلى نوعيتين: الخيالى الذى يتعامل مع الخبرة غير الواقعية كالحلم، والحسى الذى يتعامل مع المثيرات البصرية بصورة إدراكية مباشرة وملموسة، ويقول: «إن المصريين قد تمكنوا من التعبير عن العواطف الدينية والروحانية بحساسية بالغة منذ أكثر من ٤٠٠٠ سنة»، وفى أعمال محمود سعيد امتداد للتعبير عن تلك العواطف بصورة مرهفة شفافة شاعرية.

ومحمود سعيد قد نجا – برجاحة عقله وحساسيته وثقافته – من أن يقتنع بضباب الماضى والوقوع فى أثر الملامح التراثية، ولكنه أعطى أحاسيسه إلى أعمق الأصوات الشاعرية فى محيطه البيئى.

ولعل أبلغ تعبير عن علاقة محمود سعيد بالأساطير يتجلى فى عبارة رمسيس يونان التي يقول فيها: «إن هذا الفنان الذى لم يصور قط الأساطير هو فى الواقع خالق الصورة الأسطورية فى فننا الحديث».

موضوعات التعبير والأبعاد البنائية النفسية والرمزية للوحاته :

تتعدد موضوعات لوحات محمود سعيد الأثيرة فى مجموعات، فهو يتعامل مع موضوعاته ومصادر إلهامه كالباحث المجرب الذى يستغرق فى موضوع إلى أن يستنفده أو يكاد، ثم يتحول الى موضوع جديد ويتجاوب مع مثير آخر. وقد أخذت الصور الشخصية منه مساحة لا يستهان بها من طاقته الإبداعية، وتنقسم الصور الشخصية إلى فصلين متميزين، أولهما ما رسم من شخصيات رجال وسيدات مجتمع وأفراد أسرته، محافظة متكلفة أقرب الشبه بالصور التذكارية الفوتوغرافية التى تصور أمام خلفيات سابقة التجهيز بالأستديو، ستائر، جدار عليه لوحات، منظر طبيعى اصطلاحى، أو مجرد درجات ظلية، ومع ذلك فإن هذه اللوحات الشخصية لم تخل من نظرات شاردة، وابتسامات منها المتعالى، والمتعجب والساخرة، والحزين أحياناً، وأوضا ع الشخوص مثالية بها نوع من التجسيم المصطنع، وعوامل التجميل البروتوكولى.

وثانى فصائل الصور الشخصية ما رسمه لأبناء البلد من الموديل أو من الخيال وفيها تتجلى خاصية التأمل والتحليل النفسى، وجوه شاردة وأخرى عابثة وأخرى خاشعة، منها المسالم ومنها الجاد، ومنها الصارم، وبالرجوع إلى الرسم الذى نفذه بالقلم لشخصية عام ١٩٣٠، والذى سماه «تحليل نفسى»، نجد ارتباطاً وثيقاً بالصور الذاتية للفنان فان جوخ التى تعكس حالة الغضب والتمرد والتوتر التى كان عليها عند النظر فى المرآة، وفى هذه المجموعة لا تتركز الصفات فى الوجوه فحسب مثل المجموعة الأولى، بل تنسحب إلى الأيدى والأجساد والخلفيات الدرامية الجزئية،

وقطع الموديل داخل اللوحة واتجاهه على سطحها، فهو يميل بجرأة مثل جرأة إدوارد مونش وإدجار ديجا في قطع أطراف الموديل داخل إطار اللوحة ليركز على الأجزاء الراغب في إظهارها، وفي أغلب الحالات يتجنب رسم الأقدام أو يبهمها بصورة أو بأخرى وعند رسمها يرسمها بصورة اصطلاحية وبنسب غير متلائمة مع باقي الموديل، كما في «بنات بحرى» ١٩٣٤ «والصيد العجيب» ١٩٣٣ وأحياناً يقطع أجزاء أكبر من أذرع وأكف وسيقان الموديل، وكأنه يقرب من خلال مكبر الصور ليحدد الإطار الذى يستهويه.

وقد كان محمود سعيد يستخدم فيما يبدو فانوس تكبير الصور لتكبير رسومه التحضيرية بالذات في الموضوعات المركبة والخيالية كلوحة المدينة ولوحة بنات بحرى والزار والأسرة والصلاة والصيد العجيب والدراويش التي أراد فيها الاحتفاظ بحرارة وتلقائية التكوين على المحاور الهندسية التي بناها عليه، وتدل اللوحات الصغيرة للوحة المدينة ولوحة الصلاة على هذا الاحتمال.

المجموعة الثانية من اللوحات التي انفرد بها محمود سعيد «وصباغ» في الفن المصرى المعاصر، هي لوحات العارى الذى يعبر عن جرأة غير مسبوقة في مجتمع الثلاثينيات والأربعينيات، إذ عرض في معارض عامة لوحات عارية تتسم بالشهوانية والإثارة، ومنها لوحات لراقصات شبه عاريات وموديلات على الأرائك وعلى الوسائد وخلف النافذة، ولم تكن هذه اللوحات العارية أكثر إثارة من الموديلات التي اتشحت بالملابس الشفافة التى تكشف عن ملامح الجسد.

وفي لوحات مثل «على الوسائد» ١٩٤٤ «وعلى الأريكة الخضراء» ١٩٤٣ يبرز الأوضاع بصورة عجيبة، وكأنه قد سلط عشرات الكشافات المدققة لتسقط بقعاً ضوئية مشتتة، وكأنه توضيح نماذج تمثل كل جزئية من عناصر اللوحة، وهو بذلك يحدث إيقاعاً بالغ الغرابة، بينما يتعمد إظهار رصانة الكتلة ووحدة اللوحة وتجسيمها، فإن البقع الضوئية المشتتة تعيد اللوحة إلى ما يشبه السجادة أو

التقاسيم الأرابيسكية التى تمنع وجود بطولة مركزية، وأحياناً يتعامل مع الضياء والظلال لتهديد الكتلة المركزية للموديل ولتحويل أجزاء منه إلى مساحات هندسية كالمستطيل تتداخل فيه أجزاء من الشكل وأجزاء من الأرضية يوجد بينها مساحات الظل، بينما يكثف الإضاءة على الجزئيات الهامة لإبرازها.

وموضوع آخر أثير عند محمود سعيد هو الموضوع الدينى، بدءاً من القديس جرجس والتنين والهجرة ، آدم وحواء والطرد من الجنة ، إلى صلاة الجمعة والصلاة وحلقة الذكر والمقرئ والدراويش وزيارة القبور وما بعد الدفن، وفى هذه الأعمال سحر صوفى وصفاء نفسى وورع تشترك فى بنائه كافة عناصر اللوحة، المصلون والأعمدة والعقود والمشكاة والنافذة فى إيقاع تكرارى متقابل فى الحركة ومتعادل فى الاتجاه، وغامض، بفعل الظلال المسجاة التي توحد المشهد وتبهم تفاصيله الفانية لحساب التوازن والوحدة. الحركات الدرامية فى الذكر والدراويش والزار ، السجاجيد وأعمدة المساجد التي تقطعها فى خطوط حلزونية ظلال موجية، ولفحات الضياء المنبعثة من مصدر مجهول آت من خارج الإطار، أفقئية رأسية ومائلة مختلطة بالدخان أو الغبار الأثيرى تلعب لعبتها فى تسليط الضوء على مناطق دون أخرى فتقطع رسوخ الكتل البشرية لصالح التشفف والتحليق والتخفف من وطأة الجاذبية، واللافت للنظر – حقا – تلك الحالة الديناميكية التى تعتور شخوص هذه الموضوعات الدينية، السكونية فى مضمونها، سواء من خلال حركتهم الفعلية الدوامية المتشنجة المروحية، كما فى الدراويش والزار وحلقة الذكر، أو من خلال ألسنة الضياء المتشتتة أو الضياء الناعمة المسلطة على بطون العقود وجوانب الأعمدة وظهور المصلين.

وفى مقابل هذه المجموعة الدينية صور محمود سعيد مجموعة تعد علامات على فنه، وهى مجموعة دنيوية صور فيها «بنات بحرى» و«بنت البلد المصرية» التي يقول عنها فى سنة ١٩٦٠ ما يعد أفضل وأصدق وصف عن لوحاته حول هذا الموضوع يقول: «فى رأيى أن بنت البلد المصرية تجمع بين الإنسانية والحيوانية، بين الصفاء

الروحى والاشتعال الجنسى، بين الروح الباسم والحزن القاتم، إنها وعاء كبير تغلى فيه المتناقضات، وتتصارع فيه الأضداد» ويشير إلى تأثره الكبير بشخصيات ديستوفيسكى المزدوجة فى تكوين فكرته عن المرأة، وخاصة بنت البلد.

وقد أصبح اسم «بنات بحرى» مقروناً بصورة فورية مع اسم الفنان محمود سعيد، فبالرغم من أن رسامين أجانب عاشوا فى الإسكندرية رسموها، ومن بينهم الأرمنى «يرفاند دمرجيان» الذى هاجر إلى مصر عام ميلاد محمود سعيد، ورسم أبناء وبنات البلد وأرباب الحرف والراقصات والباعة والمصلين وقارئى القرآن، واليونانى «زوغرافوس» الذى رسم فيما بين ١٨٩٧ و١٩١٣- بالألوان المائية - صور كورنيش الإسكندرية قبل أن تقام الكبائن، ورسم الجمرك والميناء، ونساء الإسكندرية بملابس بحرى اللف، كما رسم الحَمَّارة فى سيدى جابر، وهى ذاتها الموضوعات التى أصبحت أثيرة عند محمود سعيد، ولكنه تعمق فيها وسكب من أحاسيسه ومشاعره عليها تأثيراً وشعراً لا يضاهى، فتخطى نظرة المستشرقين الذين يبحثون عن المشاهد التى تركز على الإثارة والغرابة، كما تقول ليليان كرنوك، وكما يقول أحمد راسم: «إن فن محمود سعيد مصرى بكل ما تعنى الكلمة من معنى، فهو ليس كأولئك الشعراء الذين يتصورون أنهم يصنعون أعمالاً شرقية بوضع الأهرامات والبدو فى قصائدهم».

وكما عالج محمود سعيد موضوعاته من الصورة الشخصية بأشكالها، والعارى والموضوعات الدينية وبنات بحرى، فقد ترك بصمات خالدة على موضوعات: السوق والرقص والطرب والأسرة والمدينة والصيد، وقد أصبحت بصمته فى الموضوع الأخير نتيجة إثارة واقعية اعترته أثناء إحدى جولاته فى رحلة على الساحل بين رشيد وأبى قير، وشاهد جماعة من الصيادين فى عودتهم ومعهم صيدهم، بهره سقوط أشعة الشمس على السمك كالماس، بما فيه من حيوية أخَّاذة، وأمعن النظر فى هذا المشهد وتمنى لو سجل بريشته (بعض القيم عن الشمس والضوء) وظل الموضوع كامناً فى

مخيلته وملحاً على وجدانه إلى أن عاوده هذا الخاطر بعد سنتين أو ثلاث، فقصد مبكراً سوق السمك بالأنفوشى ليتأمل السمك وهو خارج من الماء، وعاد إلى بيته وعمل تخطيطاً صغيراً، ثم بدأ بتصوير لوحة الصيد العجيب لمدة أربعة شهور متواصلة، وهو فى حالة «هيجان» شديد، وانتهت اللوحة كولادة جديدة بعيدة عن المخطط المبدئى، لتصبح واحدة من أهم علامات التصوير المصرى الحديث، ومصدر وحى لمن أعقبه من مصورين مصريين عامة، وسكندريين خاصة، وفى الوقت الذى يقضى فيه أربعة شهور أو عدة أسابيع فى رسم لوحة واحدة، نجده، كما فى حالة لوحة الجزيرة السعيدة، «يصورها بدون إعداد سابق، بدون أى تخطيط وبدون «اسكتش». كان يطوف بحديقة صباح أحد الأيام دون نية الرسم، وبحلول نهاية النهار كان قد صور اللوحة، غير أنه يؤكد أن للوحة جذوراً بعيدة فى نفسه، من فرط ما صور الريف فى المنصورة وما يحيط بها من تخوم، إبان اشتغاله فى سلك القضاء، حيث كان «يطيل النظر من خلال نافذة القطار» إلى هذه الأراضى.

كانت لوحات الموضوع التكوينى فى أعمال محمود سعيد أقرب الى التوليف الخيالى منها إلى رسم الواقع، فالشخوص تتجمع فى ثنائيات أو ثلاثيات وكأنها تماثيل من المطاط المنفوخ، ومعها عناصر حيوانية كالقط الشهير بجلسته الفرعونية، أبيض غالباً. شاخصاً فى وجه المشاهد متصدراً أمامية اللوحة، وكأن هذه اللوحات فتارين فى متحف الشمع تمثل تجمعات من نوعيات من البشر فى صندوق له عمق محدود، وخلفيته عناصر مكملة للموضوع وشارحة له ، معرض للملابس وعصابات الرأس والملايات والفساتين الزاهية الألوان، سيدات ورجال وأطفال وقطط وحمير وسمك وأشرعة مراكب وشاطئ ومبانٍ وسماء وسحب وظلال ممتدة لتتخطى حدود الإطار، كما فى لوحة «القط الأبيض» ١٩٣٧، وهى تجمع آثاراً من عرائس التنقيطى «سوراه» الشبيهة بالدمى المنفوخة التى تتحرك على عجلات خفية، وفيما يتعلق بالعناصر الشاردة والقط والظلال الممتدة فإنها تنتسب بصورة أو بأخرى بلوحات

المصور الميتافيزيقى «جورجيو دى كيريكو».

والموضوع الآخر الذى تألق فيه وأبدع محمود سعيد آيات رائعة ومذهباً فريداً هو فن المنظر الطبيعى : الريف فى المنصورة، والبحر والشطآن بالإسكندرية، والنهر، ومرسى مطروح ورشيد وأبى قير والميناء والبحر الأحمر، والمنظر الطبيعى إما خلفية ثانوية تكميلية أو خلفية تحتل أغلب التكوين، كما فى لوحة «حاملة البلاص» عام ١٩٤٠ «والأسرة» عام ١٩٣٨ «والشواديف» عام ١٩٣٤ «ومنظر على النيل» ١٩٦١، أو مناظر طبيعية قائمة بذاتها تتراوح بين المنظر الاصطلاحى التقليدى الأقرب إلى النقل من أصل فتوغرافى، مثل «منظر على النيل» ١٩٤٥، والمناظر الحالمة التى تجمع بين ذكرياته أو تسجيلاته عن موقع ما مضافاً إليها إحساس شاعرى موحٍ، والمناظر الأقرب إلى التجريد واللعب والمساحات والتضاريس والدرجات الظلية فى تكوينات تلقائية مختزلة كما فى «جبل الشويبر» عام ١٩٥٤.

هذه هى موضوعات محمود سعيد الأثيرة، ومداخل معالجته لها، من خلال خبراته التقنية، وملاحظاته الحية، وانعكاساته النفسية ومغزاها الرمزى، إذ لجأ محمود سعيد كثيراً إلى لغة المجاز فى أعماله محاولا تخطى المباشر إلى الأثيرى المحلق، وذلك الملمح هو الذى أضفى ملحمية أسطورية على عناصره وتكويناته وأجوائه، فيتخذ التفاصيل مبلوراً أفكاره فى عناصر تمثل الصنف النوعى كله. ومن ثم يرسمها فى كامل صورتها حاذفاً فعل عوامل التعرية والزمن، والناس والحيوانات والطيور والأشجار فى كامل الصحة وعنفوان الشباب، والنخلة مثمرة ومعتدلة وسعفاتها كاملة. ومن بين عناصره الأثيرة فى المناظر الطبيعية كان البحر فى سلوكه المتبدل: السكون والهيجان، الرسوخ والخيانة، الملوحة والصخر وزبد الموج والطحالب والأفق البعيد، وانفعالات السحب والتيارات تكاد تقتلع الأشجار كما يقول نعيم عطية.

المرأة فى أعمال محمود سعيد :

يقول رينه ويج: أدى التحول من الرأسمالية إلى البروليتارية فى أوروبا إلى تحول الفنانين إلى تصوير العمال بدلاً من الموضوعات الرسمية والأدبية والدينية، وقد حدث ذلك فى مصر بعد اشتعال ثورة ١٩١٩ الوطنية وما ترتب عليها من انعكاسات فى الثقافة والمجتمع المصرى، وكان من ثمرة ذلك أن اتجه الفنانون من جيل الرواد إلى البحث عن صيغة مستقلة لكل منهم من ناحية، كما يشير رمسيس يونان، وإلى رسم الطبقة الكادحة من عمال وفلاحين من ناحية أخرى. وبينما كان هذا التحول ثورياً فى حد ذاته، فى حالة محمود سعيد ومحمد ناجى على وجه الخصوص، حيث إنهما من أبناء الطبقة الأرستقراطية، فإن حالة محمود سعيد تنطوى على بُعد سيكلوجى آخر. خاصة فى رسمه للمرأة. فقد قسمها بصورة عنصرية إلى نوعيتين، عفيفات وقورات عندما رسم سيدات المجتمع والعائلة، فاجرات منتهكة أجسادهن عندما رسم بنات الطبقة الفقيرة، وهو بذلك يختلف عن جويا وعن مانيه فى حادثة رسم العارى عند كل منهما التى أثارت ثائرة المجتمع عليهما، فقد عالج محمود سعيد هذا الموقف بعقله القانونى وتخليصه الذكى، ولا أسوق ذلك للتقليل من شأن لوحاته العارية أو شبه العارية التي اهتدى فيها إلى نموذج الأنثى الذى وجده فى بنت البلد، بما أظهره فيها من احتفاء خفى بالجنس، كما يقول أبو غازى، والنداء الذى يشع من العيون، وفى الشفاة والنهود المعبرة عن الخصوبة، أو فى الأجسام النحاسية، التى أشار إليها جبرائيل بقطر، التى تنبعث منها أشعة الحرارة كأن شمساً داخلية تضيئها عيون منتفخة للحب، وشفاهُ مكتنزة. وفى الجو الذى يصفه أبو غازى بأنه خاص، يضيف إلى البعد المادى أبعاداً نفسية غامضة ومثقلة بالأسرار، وكذلك فى اللون البنفسجى للرداء الذى يحمل دلالات رمزية إلى جانب بلاغته التشكيلية.

ويتضح ذلك التفجر الحسى العارم، والفاجر أحياناً، فى: فاتنات بحرى، ذوات العيون الخضراء بدرية، ذات الحلق اللؤلؤى، راقصة وتخت ١٩٤٩ أعلى الوسائد

١٩٤٤ موديل ١٩٤٣ القط الأبيض ١٩٣٧ راقصة ١٩٣٦ السابحات ١٩٣٤، حاملة القلة ١٩٣٦، عروس البحر ١٩٣٣، فتاة على الكرسى ١٩٤٨، على الأريكة الخضراء ١٩٤٣، ذات الجدائل الذهبية ١٩٣٣.

ففى عروس البحر، تتصدر فتاة صغيرة عارية تغطى عورتها بكفيها وبقطعة من القماش الشفاف وتقطع اللوحة من أعلاها إلى أسفلها، ولها نظرة شاردة تتخطى حدود اللوحة، وكأنها جالسة ليلتقط لها مصور هذا الوضع. يركز محمود سعيد على الجمال الحسى للموديل فى هذه اللوحة، الذى يرى نعيم عطية أن فتنتها الطاغية هى التى أثارت البحر والسماء من خلفها، والبروق والرعود والأنداء التى تهدد المراكب بالجنوح والغرق، ويقول: «جمع سعيد فى هذه اللوحة الرمز والأسطورة والحدث واستلهام البحر، وجسم البحر فى هياجه وفى وداعته وفى مخاتلاته، فى صده وإقباله معاً».

أما لوحة (ذات الجدائل الذهبية) فقد احتفل بها كل من كتب عن محمود سعيد بصورة رئيسية، وركزوا فيها على الجوانب السحرية والأسطورية والشعبية والشاعرية والسكيولوجية، لقد استقطبت من النقاد بمثل ما تمثله الجيوكاندة فى الحديث عن ليوناردو، بل لقد شبهها رمسيس يونان - مجازياً - بها، لما لها من ابتسامة ساخرة، وعيون تلاحق المشاهد أينما اتجه، وخلفية تمثل منظراً طبيعياً.

وهى تمثل مرحلة طغيان الأنثى عند رمسيس يونان، فهى عنده (الجوهر الأنثوى) وشيطان أو رب الأنوثة الطاغية، ويصفها بالمكر والدهاء، والزهو والخيلاء والتحدى، ويرجعها الى بطلات الأساطير الشعبية من ست الحسن والجمال إلى الغولة التى تنصب فخاخها لتنقض بعد ذلك وتلتهم، ويرى فيها عز الدين نجيب «النداهة» بما فيها من فتنة طاغية وخطورة يكمن وراءها السحر فى ذلك الحضور الزئبقى المخاتل الملىء بالصبوات والنداء إلى ملذات مجهولة، ويقول: «ربما كانت الابتسامة المعسولة الشريرة الغامضة على الشفتين وفى العينين، مسئولة عن بعض منه». ويرى فيها

نعيم عطية الجزء الأسير فى نفس الفنان الذى يريد أن يحطم القيود ويخرج. ويقول: «النظرة السيكولوجية المريبة الشريرة تنضج من الوجه الصامت الصاخب». إن فتنة «ذات الجدائل الذهبية» عند نعيم عطية أشبه بدوامة بحرية تجتذب من يقترب منها، وتبتلعه الأعماق حيث لا تعلم عنا بعد ذلك شيئاً. ويقول : «وجه صبوح إلى الأبد، أهى أميرة الإسكندرية ذات الجدائل التى أحرقتها الشمس وحولتها إلى لون الذهب، كما لفحت البشرة بلمسة نحاسية؟».

ويحاول آخرون مضاهاتها بآلهة الجمال الإغريقية أو الرومانية والفينيقية، ولكنها إفريقية بشفاة زنجبية وبشرة نوبية خمرية، وتواصلا مع تلك التأويلات نستطرد: أولئك كن ربات جمال، باستثناء عشتار إلهة الفينيقيين ذات الإيحاء الجنسى الفاضح، حيث المرأة تعد نفسها كقربان شهوانى فى طقوس ماجنة. ويقول محمود سعيد عن هذه اللوحة فى تصريحه لمصطفى سويف: «هذه لوحة كنت أرسمها وأنا فى حالة هيجان شديد، ولم أكن أعمل إلا فيها طوال الوقت» وسعيد يقصد بالهيجان: الحماس المستمر. وقال فى مقام آخر رداً على سؤال لمصطفى سويف حول كيفية توصله إلى القيم الضوئية فى هذه اللوحة:

«وحتى مدة قريبة كانت ألوانى وكان الضوء عندى ضوءاً داخلياً أشعر به بداخلى ويحاول الخروج إلى الخارج.. كان عندى شعور طوال مدة اشتغالى بالمحاكم أنى أرسف فى أغلال.. وكنت أريد الخروج من هذه الأغلال إلى العالم الحر الطليق». ويقول : إن من أهم الشخصيات الأدبية التي أثرت فيه دستويفسكى وبودلير، وأن غرامه بالأول يتركز أساساً فى شخصياته المزدوجة، الشخصية شيطان وقديس فى نفس الوقت.. إن رمسيس يونان كتب مقالاً نقدياً بعد ما رسمت «ذات الجدائل الذهبية» أثر فىّ بحيث أنى امتنعت تماماً عن أن أرسم هذا الطراز من الرسم بعد ذلك، وبالرغم من ذلك فقد اختار رمسيس يونان وجماعة «الفن والحرية» ذات الجدائل الذهبية لتكون على غلاف نشرة الجماعة لما فيها من تلميحات سيريالية.

الرموز السكونى فى أعمال محمود سعيد :

وفى مجال الرمز يصور الفنان آدم وحواء عند الطرد من الجنة تحت اسم (الهجرة) فى صورة رمزية لشاب يتقدم سيدة وطفلاً، وجميعهم عراة ولكنه عرى وقور، وقد بالغ فى رسم كفى وقدمى الرجل وبالغ فى رسم ذراعى السيدة التى تحتضن الطفل. وفى خلفية اللوحة صور الجحيم بذاته حيث تتصاعد ألسنة اللهب فى شراسة لتحرق السحب فى اتجاه مائل من اليمين إلى اليسار بزاوية ٤٥° تقريباً وتملأ ثلثى المساحة العليا من خلفية اللوحة. أما الثلث الباقى السفلى، الذى يمثل أرضية الموضوع، فقد لونه بصورة سكونية أفقية لا يقطعها إلا الظلال المتجهة نحو خارج الصورة من الأمام، وكأنه يؤكد على فكرة الطرد مع بعض انعكاسات فى لمسات شريطية أفقية تخرج من الجانب الأيسر من إطار اللوحة. والتكوين له طابع مسرحى رمزى روائى تعبيرى، ولكنه يفتقر إلى العمق، بالمقارنة بباقى أعماله، واللوحة أقرب إلى الملصق الإعلانى منها إلى اللوحة الرصينة.

ويرى نعيم عطية فى لوحة «الدعوة إلى السفر» نوعاً من الدعوة إلى الإقدام على نوع من الغرق الانتحارى بالغرق عشقاً فى البحر، كما يرى فيها تنفيساً مكبوتاً عما يدور بداخل الفنان للسفر إلى الفن – معشوقه – مبارحاً الوظيفة القضائية.

وفى «الصيد العجيب» – الذى أشرنا إليه فى هذا المقال – اختار الفنان التكوين الدائرى كأساس بنائى للوحة التي يرى فيها بدر الدين أبوغازى «استحواذاً على المحتوى النفسى للموضوع، معنى المجهول والمصير وكفاح الإنسان أمام قوى الطبيعة الغامضة»، كأبعاد نفسية يضفيها الفنان على البعد المادى للتشكيل، والحركة فى اللوحة ليست تسجيلاً دنيوياً عابراً ولكن – كما يقول أبوغازى – دائماً حركة فى دوام.

أما لوحة «العائلة» فقد جاءت فى وضع صرحى كلاسيكى ينطوى على رمزية باستخدام مفردات لها دلالات اصطلاحية، كالفلاح والفأس والأم والرضاعة

والحضانة، والنيل مع النخيل والمياه الزرقاء والطيور المحلقة. إلى جانب تحقيق فكرة الاستقرار والرسوخ من خلال التوازن الكلاسيكي للبناء الهرمي لأبطال اللوحة، وتعمد إيهام الضوء في مناطق محددة، وتحديد مساراته لتشكيل مراكز القوة وإمعان تسليط الضوء على بؤر بعينها كمنهج رمبرانت، فضلاً عن اختزال الألوان إلى البني والأزرق، والتعبير عن ملامس السطوح وصفات الخامات، والتباين بين ثبات أبطال اللوحة في مقدمة اللوحة، والعمق المنظوري في خلفيتها بمصفوفات النخيل المتدرجة في الارتفاع، متضائلة في العمق، والمسافات المؤدية إلى العمق المنظوري. تقطع العائلة إطار اللوحة من ثلاثة أضلاع لتهيمن على مسرح اللوحة ويتواصل أفرادها باتجاهات العيون المسلطة على الطفل في خط واحد يصل بين مسار عيني الرجل والأم والطفل، لتحقق تواصلاً وجدانياً دون أن يكون أحدهما ناظراً إلى الآخر، وقد جاء ت هيئة الأم والطفل كالعذراء والمسيح عند فناني عصر النهضة الإيطالية.

فبينما ينتسب الرجل إلى الفلاح المصري القديم بوشاحه القصير ورأسه وأكتافه الجرانيتية، فإن السيدة والطفل أوروبية في التصميم والوضع، خاصة وضع الطفل المنظوري الغريب عن اللوحة وعن أعمال الفنان بصفة عامة. ولعل العيون الكحيلة الكبيرة للأم والكردان الذهبي للأم ألحت على الفنان كحيلة للهروب من الفخ النهضوي الأوروبي.

وتتسم اللوحة بشدة الوضوح والتحديد في مناطق وذوبان مناطق أخرى في خلفياتها، وبالضوء الصناعي المسرحي والأوضاع الكولاجية. فالأب كأنه مُفرغ من لوحة أخرى وملصوق، ويؤكد هذا الإحساس الضوء المحدد للذراع الأيسر من الداخل، وقطع الرأس الضلع العلوي للإطار. ولتأكيد الرمزية الوصفية يلون الفنان وشاح الرجل وجلباب المرأة باللون الأزرق لتأكيد الدلالة على كونهم فلاحين، ولكن الوشاح نفسه تاريخي. ويؤكد الفنان تبايناً آخر بين الشكل والخلفية، من حيث الثبات الصرحي لأفراد الأسرة، وليونة الحركة في انعكاس النخيل على صفحة الماء، ليحقق

بذلك رسوخاً عمودياً يقطع نغماً أفقياً حيوياً كالموسيقى الخلفية التي تؤكد الرسوخ فى فن الأرابيسك، ويؤكد تلك الموسيقية بأشكال الطيور الهائمة كالهمزات فى لوحة خطية قديمة مقابلة بين الثبات والرسوخ فى الأمامية، والدوام والحيوية فى الخلفية، ويبدى الفنان سعادته بهذه اللوحة لأنها خلق كامل أو يكاد، ولأنها كانت تعبيراً عن جو ولادة حقيقية، إذ كانت زوجته تضع مولوداً.. ويقول : «رسمت اسكتش الأم وحدها دون تفكير فى استغلاله فيما بعد فى لوحة متكاملة للعائلة.. ولكنى عندما فكرت فى رسم صورة «العائلة» أحضرت اسكتش الأم وقمت باستغلاله بأن أضفت صورة للأب.. ووضح ذلك فى الاسكتش الثانى الملون».

اللوحة إذن فى صلب بنائها «كولاجية» من حيث توليف عناصر لتحقيق هدف رمزى معين، وهى ذات أبعاد سيكلوجية واضحة فيما سماه رمسيس يونان المكنون أو المضمون الكامن ، أى القوة الإيحائية التى تثير من المشاعر ما يتعدى المضمون الاستاتيكى، وتتردد له فى النفس أصداء عميقة.

كما أن اللوحة بموسيقيتها الأمامية العمودية، والخلفية الموسيقية الأفقية، تعكس خبرة الفنان اللاشعورية من نشأته فى بيت يذخر بالتحف العربية، من عمارة وألوان ومشربيات، وفضلاً عن كل ذلك فإن الفنان وكأنه يتخيل نفسه وعائلته فى صورة بطولية مثالية مستقرة آمنة ومستمرة فى حماية وسلام.

ولتوضيح القيمة الرمزية وما بها من مضمون كامل لهذه اللوحة يمكن مقارنتها بلوحة الأم التى تصور سيدة برداء ريفى ترضع طفلها، وهي صورة من نوع الموديل الذى ذكر محمود سعيد نفسه أنه يقيده ولا يتيح له فرص الانطلاق.

ومن نفس نوعية لوحة «العائلة» رسم محمود سعيد لوحته الشهيرة «الصلاة» عام ١٩٣٤، إذ فيها تتجلى موهبته البنائية وشاعريته الإيقاعية التي تتلاءم تماماً مع موضوع التعبير، فعمد فيها إلى تحقيق التعادلية، أو ما شابه ، والتقابل والتكرار، ولعب الاتجاه فيها دوراً مركزياً. فقد صور أربعة صفوف من المصلين وأربعة صفوف

من الأعمدة التي تعلوها عقود، يتجه المصلون من اليسار إلى اليمين، بينما تتجه الأعمدة من اليمين إلى اليسار. والمشكاة المعلقة قرب منتصف الصورة في مقابلة النافذة الزخرفية يؤكد ضحالة العمق المنظوري في اللوحة، في الوقت الذي توحي فيه صفوف الأعمدة في أيمن اللوحة بامتداد أكثر اتساعا في العمق من باقي اللوحة، وتؤكد خطوط الظل الملقاة على أرضية المسجد هيئة المسرح الذي تدور فيها الأحداث، ويزيد هذا التأكيد الإضاءة الصناعية المرتبة التي تؤكد وتكثف الإيقاع بالفصل بين العناصر وتأكيد التتابع الإيقاعي للكتل النحتية للمصلين، وتعتمد اللوحة على ثلاثة اتجاهات رئيسية: أقواس المصلين من اليسار إلى اليمين، أعمدة رأسية، ثم أقواس العقود من اليمين إلى اليسار، ويعبر الفنان عن فضاء اللوحة من خلال الظل الملقى على الخلفية في منتصف اللوحة وامتداده عبر الأعمدة والعقود إلى يسار اللوحة صاعداً من أسفل إلى أعلى، دون حراك، واللوحة في بنائها تنتسب إلى أعمال جورجيو دي كيريكو التي تقوم على تصوير هياكل كالدمى جامدة، ولكن حياة إيهامية تدب في أوصالها، وتتحاور فيما بينها بالإيحاءات الصامتة، حوار من نوع مخيف لأنه أثيري، كالحوار المغناطيسي بين كتل متباعدة، ويلف كل ذلك خلفية معمارية غير مأهولة كالمدينة المهجورة، ثم يلطف هذا الجمود «الروبوتي» في أعمال «دي كيريكو» عالم خلفي مبهم من الأبراج الأسطوانية والجدران القديمة ذات البوابات الشامخة وشعلات ورايات ودخان القطار يحركه الرياح كرموز لاستمرار الحياة وإعمار البيئة، وتؤكد هذا الإحساس ظلال طويلة ممتدة لتوحي بأن الأمر حقيقة ملموسة وليس وهماً سحرياً، أو خدعة مستحيلة، في لوحة «المدينة» وفي لوحات أخرى عديدة لمحمود سعيد يستعين بتلك الخواص الرمزية السحرية كالعناصر الحية ذات الظلال الممتدة والإضاءة التي تتلألأ على جزئيات منها في أقصى خلفية لوحاته لتضيف إلى هياكله النحتية النحاسية الملونة في أمامية اللوحة حيوية تعويضية، كما يعمد الفنان إلى استخدام ومضات ضوئية مائلة تقسم اللوحة إلى ما يشبه الشرائط الممتدة من مركز

وهمى فى أقصى خلفية الركن العلوى الأيمن من اللوحة لينشر أشعته فى أرجائها مصطدماً بالشخوص والهياكل المتحجرة فتلمع أجزاء منها وتزدهى لتحريك الجمود المترتب على مصفوفاتها الرأسية فى مقابلة الشريط الأفقى فى خلف اللوحة. وتضفى على كل اللوحة حيوية وتواجداً إيقاعياً موسيقياً تخفف الطبيعة النحتية المعمارية للعناصر. وكأن محمود سعيد قد أراد أن يجمع فى هذه اللوحة الكبيرة كل أبطال حكاياته: بنات بحرى، وبائع العرقسوس، وراكب الحمار مع ابنه، وحاملة الجرة، وحاملة القلل تنظر من الشباك، والمقرئ مستند إلى جدار، وبائع البرتقال، وسيدة تشترى منه، والجالس على سور الكورنيش، وأم وابنها فى حوار حميم، والتى تطل من الترسينة الخشبية، والمراكبية فى مراكبهم الشراعية، والملامح المعمارية لبيوت رشيد، والنهر بشاطئيه، وهضبة المقطم تعلوها قلعة صلاح الدين، ومسجد محمد على، وقد صور كل ذلك فيما يشبه الكولاج التلصيقى المحكم، وراعى مسألة تكبير العناصر الأمامية حتى تخرج من الإطار وتصغير تدريجى للعناصر كلما وقفت على خط أرض أبعد من الضلع السفلى لإطار اللوحة،، ولكن الخاصية التلصيقية تظهر فى محاولته ضغط كل محتويات اللوحة بخطوط الأرض التي تزيد عن الثلاثة عشر فى حيز ضيق، ليتأكد إحساس أن الأحداث كلها ملصقة، أو مرصوصة داخل فترينة زجاجية، وليس فى هواء طلق حقيقى، وأنها مصورة بعدسة لها بُعد بؤرى واسع (wide angle) ويتضح ذلك من زاوية الميل لبائع العرقسوس من ناحية وراكب الحمار من ناحية أخرى فى أمامية اللوحة. ويلعب الكلب الصغير دوراً أكبر من حجمه بكثير بأن يتجه إلى عكس اتجاه باقى العناصر إلى خلف اللوحة على مسار الشعاع الضوئى وفى اتجاهه، كما تلعب الحمامة المرسومة أسفل اللوحة دوراً فى توجيه مسار العين لترتد إلى داخل الإطار. والقط الرابض خلف الكتف الأيمن لبائع العرقسوس. وهناك محاولة أخرى من الفنان لبعث تميمة إخناتونية فى شكل رأس راكب الحمار وكأنه تحية للشمس البرونزية التى تلهم محمود سعيد، ويحكم اللوحة

إحساس من نوع أرابيسكي من حيث تعدد وتشتت العناصر المنثورة على مساحة اللوحة مما يخفف من عناصر البطولة المركزية، فتصبح العناصر شبكة متداخلة فى النسيج العام للتكوين.

لوحات «الهجرة» «والدعوة إلى السفر» «والصيد والمدينة» تمثل جميعها نوعية واحدة من أسلوب الصياغة الكولاجى التجميعى، فالعناصر ذاتها أو ما شابه تسعى وتتخذ أدواراً في لوحات مختلفة، وقد تجد رياضة ذهنية تأملية فى تتبع أحد أبطال لوحة المدينة، أو لوحة الأسرة، أو الصيد العجيب، وتتبعه فى أوضاع أخرى فى لوحات أخرى، كما رأينا فى حاملة القلل فى هذه اللوحة تلعب دوراً ثانوياً، بينما تلعب دور البطولة فى اللوحة التي رسمها بهذا الاسم فى عام ١٩٣٦ بنفس الوضع والتفاصيل أو تكاد، أى عام واحد قبل رسم اللوحة الكبيرة عام ١٩٣٧، وانظر الرجل فى لوحة العائلة وستجده جالساً على الكورنيش يتأمل البحر فى لوحة القط الأبيض ١٩٣٧ مرتدياً الوشاح ذاته عارى الجسد.

الرمز الدينى عند محمود سعيد :

وفى مقابل هذه المجموعة السكونية من اللوحات الترصيصية نجد لدى محمود سعيد مجموعة أخرى تفيض بالحركة الحلزونية وتنبض بحيوية إيقاعية صاخبة، كتلك المعروفة فى «الديسكو» ومنها لوحة الزار ١٩٣٩ ولوحة الدراويش ١٩٢٩ ولوحة دراسة الخيول ١٩٤٠ ولوحة الذكر ١٩٣٦ والمرقص والشواديف ١٩٣٤ والصيادون فى رشيد ١٩٤١ والسيرك ١٩٤٠ والصيد العجيب ١٩٣٢.

ففى لوحة الزار – مثلها مثل لوحة الذكر – تشتد الحركة حول حلقة وهمية تساعد على اضطراب الحركة وكهربة الإيقاع، ونلحظ قدرة الفنان الفائقة على التوزيع الدرامى للظلال وتحديد بؤر الضوء اللافت، وفى اللوحة نجد نسوة فى حركات هستيرية ومن بينهن اثنتان ترفعان ذراعهما الأيمن فى اتجاه السقف متوازيين،

لتحديد مساحة مركزية رسم فيها الراقص ذا الطربوش، وكأن الذراعين يؤطران مساحة مائلة لتحريك الراقص العمودى الذى يدور كالنحلة فى فلك مروحى بقفطانه ذى الأكمام الواسعة، وعلى كتفه الأيمن والأيسر تبرز رءوس سوداء تضاعف من تركيز العين على رأسه النوبى المعبر، ويقطع هذا الراقص من أسفل كتلة بشرية لعازف السمسمية الذى يحتل الركن الأيمن من أسفل اللوحة، وعلى الجدار الأيمن حمالة لمبة الغاز مرفوعة على كابولين صغيرين يتخذان نفس التوازى مع الذراعين المشار إليهما وكأنهما صدى للحركة، وفى الجدار الأيسر صندوق عربى الطراز كالمشربية به نافذة صغيرة من الخرط ينفذ من فتحاته الضوء إلى داخل الحجرة، وضوء آخر مركزى يسقط من كوة فى أعلى الصورة إلى اليسار الأقصى مصوبة أشعتها على الراقص النوبى المركزى، وإضاءة أخرى أفقية على الأرض ومائلة قليلاً على الأرض لتجزئتها إلى أربع مناطق لتفعيل الحركات، وفى الجدار الأوسط نافذة مضيئة كالكوة يعترض ضياء ها المبهر القط المصرى الرابض، تتجسد فيه روح الإله بوباستيس وكأنها هى الطاقة التي تحرك ذلك الصخب، رغم كمونها الصامت. وموقع هذه النافذة والقط يشابه موقع النافذة الزخرفية الملونة فى لوحة «الصلاة» ويؤدى تأثيراً مشابهاً فى هذه اللوحة وباقى المجموعة سريعة الإيقاع، يتحكم الفنان فى توجيه حركة عين المشاهد باقتدار طاغٍ. ويتوسل فى ذلك باللعب بالفراغ الذى يمثل كوناً غيبياً فسيح الحدود، ويتطلب كما يقول أبوغازى إدراكاً واعياً يصل إلى ذروته عندما يسيطر الفنان على نقطة الاتصال بين الكتلة والفراغ، ليفصح عن العلاقة المتبادلة بينه وبين الكون.

لوحات ساكنة، ولوحات هادرة، تجمعها شخصية واحدة، تتنازعها المحافظة والانطلاق، المهنة والهواية، والوسط الاجتماعى، ومصادر الوحى المتباينة، فى التكوين النفسى لمحمود سعيد، الذى كان الموت محوراً من محاور فنه، يقابله محور الجنس والمجون، ومحور العبادة والخشوع.

رموز الحجر والحيوان والدائرة:

يصنف كارل يونج الرموز الإنسانية فى ثلاثة أصناف: الحجر، الحيوان، الدائرة. ونجد هذه العناصر لها مكانتها المركزية فى أعمال محمود سعيد. ويوضح يونج موقع الأحجار من الرمزية كمركز التقاء الأرواح والآلهة والوحى والقداسة، إلى أن يتدخل الفنان لتطويرها من الحالة الغفل إلى ترصيصها بصورة أو بأخرى، كما فى مجموعة أحجار بريتانى النظامية، أو فى الترتيب العضوى لحدائق الأحجار فى عقيدة زن البوذية. ومنذ الإنسان البدائى حرص الفنان على الحفاظ على الملامح الطبيعية للحجر عند محاولة إضفاء علامات أو رموز سحرية أو تشخيصية على سطوحه، وفى الأعمال التي أبدعها ماكس إرنست وجياكوميتى حرص على استخدام قطع الجرانيت التى عالجتها عوامل التعرية والزمن والصقيع والماء مما أكسبها صَقْلاً فأصبحت على حد قول إرنست «رائعة الجمال فى حد ذاتها، بحيث تعجز أى يد بشرية أن تحاكيها»، ويقول: «لماذا إذن لا نترك الأحجار على حالها المدهش، ونضيف إليها بقايا أساطيرنا الذاتية الغامضة؟».

وللحجر والصخر موقع محورى فى أعمال محمود سعيد، وله صياغاته الخاصة فى رسمه، محدداً بدون إيهام، يلقى ظلاله الكثيفة على الأرض فيضاعف من تأثير تجسيمه وكيانه الواضح، إما على شكل كتل صخرية متناثرة فى فراغ اللوحة كعلامات كودية على البعد المنظورى الإيهامى أو مراكز توازن التكوين، أو صخور كالحمم الحمراء المتصارعة فوق جبال الثلج، كما فى لوحة محجر التلك بجماطة، البحر الأحمر ١٩٥١ وإلى الصخور الزلطية الملساء فى منظر على النيل عام ١٩٥٧ و ١٩٦١ ومنظر الجبل من ضهور الشوير ١٩٥٤، أو صخور صلبة راسخة تصارع الموج المتلاطم. ويشير كارل يونج إلى الدلالة الرمزية للعنصر الحيوانى فى تاريخ الإنسان بدءاً من كهوف الفن البدائى فى فرنسا وأسبانيا والجزائر، التى اكتشفت فى نهاية القرن الماضى، والتى شغلت الباحثين حول مغزاها المعبر عن ثقافة مندثرة

غير متوقعة، وكيف أن سكان هذه المناطق يتحاشون الاقتراب من تلك الكهوف لاعتقادهم بأنها مسكونة بالأرواح، وأن بدو الصحراء يذبحون الأضحيات أمام الصخور المرسومة بالكهوف كالطقس القرباني، وهو الهدف الذى رسم من أجله البدائيون هذه الكهوف بأسراب الحيوانات فى إنطلاقها يطاردها الصيادون مع المبالغة فى بعض العناصر، ورسم البعض الآخر بخطوط مزدوجة، بقصد تأكيد فعاليتها كوسيط سحرى يكفل نجاح الصيد وزيادة إنتاجيته، حيث كان الصيادون يتدربون على ملاحظة الفريسة المرسومة تارة والتصويب عليها تارة أخرى على اعتقاد أن ما بالصورة يحدث كارتباط سيكلوجى بين الشىء وصورته وهذا هو الذى جعل البابا كاليكتوس الثانى فى القرن الثانى عشر يحذر من تأدية طقوس دينية فى كهف به رسم الحصان. وهو الذى يجعل البدائيين والبدو يغضبون عندما يهم أحد بتصويرهم أو رسمهم، ويشير يونج إلى حالة التقمص الظاهرة فى رسوم الكهوف، حيث يوجد صيادون متلفحون بجلد أو فراء الحيوان ويمسكون بالفلوت كمن ينفخ فى تعويذة فى الحيوان، واستمرار فكرة التقمص الحيوانى، حيث ينسب ملوك أفارقة ألقابهم إلى الأسد والفهد.. كذلك استخدام الأقنعة الحيوانية، لتفجير الطاقة السحرية والتعبيرية والرمزية عند الأفارقة والبولينيزيين والبدائيين عامة، وفى المسرح الإغريقى القديم، ويواصل القناع الحيوانى دوره الدرامى فى العصر الحديث وفى الفولكلور وفى الرقص اليابانى التقليدى.

وعند محمود سعيد نجد لرسم الحيوان موقفاً رمزياً متكرراً وكأنه علامة مميزة من فرط تكرار استخدامها فى لوحاته كعناصر مُرمزة، كالشاهد على الأحداث والحارس اليقظ والرابض المطلسم. فمنذ بداية أعماله فى العشرينات فى لوحة سان جورج والتنين عام ١٩٢٧ يرسم حصاناً فولكلورياً يهاجم التنين الذى صوره على هيئة حصان من فصيلة «السيسى» له رأس كبش وأسنان ولسان تنين، أى أنه بدأ رسم الحيوان فى صورة أسطورية رمزية صرفة، وفى نفس العام فى لوحة «*الحمار*»

يرسم الحمار فى النمط الذى عرف به حتى نهاية حياته الفنية، الحمار الأبيض، الأقرب إلى «الجحش»، الذى أصبح بطل اللوحة الشهيرة «المدينة» عام ١٩٣٧ كما ظهر فى العصر الشواديف عام ١٩٣٤ فى مقدمة اللوحة وفى نهايتها على خط مائل مع الأول ولكن صغير وكأنه صدى الصورة أو ما شابه .

وبتأمل اللوحات الثلاثة نجد صورة الحمار أو الجحش الأبيض وكأنه استعراض ثلاثى الأبعاد، ففى لوحة الحمار رسمه فى وضع البروفيل كامل الهيئة والأعضاء بصورة مثالية أقرب إلى حصان الحلوى، وفى لوحة الشواديف رسمه متجهاً إلى مركز الصورة تماماً من ركنها الأيمن بحيث يمر خط من الركن السفلى الأيمن للصورة إلى مركز الصورة تماماً يمس القدم اليسرى للحمار وعينيه. وفى لوحة «المدينة» يتجه الحمار إلى خارج إطار اللوحة فى وضع المواجهة، وفى كل الأحوال نفس العين اللوزية المكحلة والأذنين الطويلتين على زاوية الحمار الأول، عامل حامل طائع، والحمار الثانى مسحور أثيرى متحرر من اللجام والسرج أو أى قيود وهو نحتى أقرب إلى التجسيم منه إلى الرسم والنحت البارز، كما فى لوحة الحمار ولوحة الأسرة ١٩٣٨. وفى لوحة «المدينة» رسم الحمار فى صورة مقربة جزئية وأسرف فى زخرفته بالحليات، وفى رسمه للحمار فى لوحة الجزيرة السعيدة ١٩٢٧ يستعير الشكل المتكرر لصورة الحمار فى لوحات الأوروبيين عند رسم هروب المسيح إلى مصر، فعليه صورة سيدة طفل «كالعذراء والطفل» وللتمويه فقط يضع خلخالاً فى رجل السيدة ويتكرر هذا الرمز فى لوحة أمومة ١٩٣١، وهو فى تصويره هذا الحمار من زواياه المختلفة أشبه بما يفعله الهولندى ايمرتس إيشر الذى ينحت حيواناته الخرافية مجسمة، ثم يستخدمها كموديل لرسمها من مختلف الزوايا، ولكن محمود سعيد يفعل ذلك بالتصور الذهنى الذى كان شائعاً فى تدريس الرسم كمهارة أساسية فى زمانه.

وفى لوحة دراسة للخيول ١٩٤٠ فى مشهد أسطورى وزوايا عجيبة تندفع من

مركز الصورة إلى الزاوية العليا أيسر اللوحة فى حركة مروحية ديناميكية، يعادلها السايس العارى فى وضع مائل من الجانب الأيمن للوحة إلى الضلع السفلى بوضع مائل مسرحى. وكذلك وبالمثل فى لوحة السيرك التى رسمها فى نفس السنة.

وفى لوحة حمام الخيل قرب رشيد عام ١٩٥٠ نفس السايس العارى والحصان متجه إلى الماء أو مغمور فيه. وفى لوحة الصياد فى رشيد يصور الجاموسة تشرب من النهر فى خط أرض يقع فى الثلث العلوى للوحة، وعلى ظهرها طفل ورغم صغر حجم الجاموسة فى اللوحة إلا أن الفنان قد وضعهافى موقع مركزى وأحاطها بإطار خاص بها أشبه بالمستطيل.

والعنصر الآخر الأثير عند محمود سعيد هو القط الأبيض الرابض فى وضعه الفرعونى كالتمثال، ويتجلى هذ القط فى لوحة سماها سعيد «القط الأبيض» ١٩٣٧ بالرغم من ازدحام اللوحة بالعناصر البشرية كبنات بحرى والرجل الجالس على الكورنيش والبائعة والمراكبية وأشرعة المراكب والقط الذى يمثل مفتاح اللوحة.

وبالإضافة إلى رسوم الحمير والخيل والجاموس نجد فى لوحات سعيد كلاباً ضالة وقططاً رابضة، كما سحرته صورة الأسماك وهى فى شبكة الصياد وعليها الأضواء تكسبها ملمس الفضة الصقيلة، والتى جذبته إلى التجول فى سوق السمك ليملأ عينيه بهذا المثير الذى راوده فى أحلامه، منذ شاهده فى إحدى جولاته الشاطئية. ولم يهدأ إلا بعد رسم لوحة الصيد العجيب عام ١٩٣٣.

أما عن الدائرة فقد ظهرت فى أعمال محمود سعيد كأداة من أدوات التكوين التي يوحد بها قوى اللون مع الأضواء المتقابلة والمتقاطعة ليسيطر على كلية التكوين ويربط إيهامياً بين تكتلات العناصر المبعثرة، كما فى لوحة الزار يدور الراقصون فيها حول دائرة، وبالمثل في لوحة الدراويش التي تمس فيها دائرة وهمية طرابيش الدراويش، ولوحة الصيد العجيب التى يعتمد تصميمها على مجموعة من الحلقات البيضاوية تحدد تماس النقاط الخارجية للعناصر المركزية للوحة، أعلاها يمس رءوس

الصيادين، وآخر يمس أكتافهم، وآخر يرسم إطار الشبكة، وآخر ترتكز عليه أقدام الصيادين، أما لوحة السابحات فقد نظم العاريات الثلاث داخل دائرة مكتملة تمس الحدود العليا والسفلى واليمنى وما يقترب من الحد الأيسر للوحة، وتمس الدائرة رءوس العرايا وأقدامهن بوضوح، وفى لوحة المدينة تقف الفتيات الثلاث داخل طوق دائرى، وفى لوحة الحمار شكل دائرة ناقصة تحدد شاطئ النهر، كما أن الحمار وراكبه تحدهما دائرة وهمية مركزها فى أسفل بطن الراكب ومحيطها يمس رأس وأذن الحمار وركبته ورجله الخلفية، وفى الجزيرة السعيدة دائرة تمثل الجزيرة يحيطها حزام دائرى من المياه وشاطئ دائرى آخر، كما أن النخلة تشكل دائرة مكتملة فى تاجها وتدور لتلتقى بقاعدة الساق، بينما رسم الخوص فى هيئة أنصاف دوائر متراكمة ومتداخلة، كما أن سباطات البلح تحفها ويحيط بها شكل دائرى وهمى آخر، وكذلك مجموعة الدراويش التي رسمها ١٩٢٨ توجد فى جلباب الدراويش ما يشبه المراوح النخيلية المقلوبة بينما يحيط بالدراويش الثلاثة مسار دائرى وهمى. وفى أبحاث الدكتور عبد الرحمن النشار والأستاذة أمل مصطفى والأستاذ عماد أبو زيد تفصيل لهذه البنيات الهندسية الدائرة فى أعمال محمود سعيد.

المكان فى أعمال محمود سعيد :

يستخدم المبدعون عامة الصورة الخاصة بالمكان من أجل إثارة أو تكوين حالات نفسية خاصة داخلنا، ذلك أن الفن – من منظور علماء النفس– مكانى بطبيعته، وبذلك وكمثل الحياة ذاتها يتطلب معيناً يقدم من خلاله التفاصيل والأحداث والصور والشخصيات، مكاناً بمثابة الساحة لتصوير الواقع، أو لإعادة إنتاجه فنياً».

شاكر عبد الحميد

ولعل محمود سعيد هو أكثر الفنانين المصريين حميمية وارتباطاً بالملامح الجغرافية والمعمارية للسواحل المصرية، الإسكندرية خاصة، ومناطق الدلتا، ليس على مستوى الوعى ومحاولة المماثلة، ولكن على مستوى الارتباطات الثقافية والرمزية والسلوكية وترجمة مرئياته إلى ما يشبه الفكرة التى تمثل الصنف دون فصائله أو

تفصيلاته، فكان بحثه منصباً على اختزال النوع إلى أصله الأمثل كما فعل الفراعنة، انظر لوحة «منظر من الريف» وخلفية لوحة الأسرة: حرص سعيد على ترجمة الخصائص الفيزيقية للبيئة بوجهيها التضاريسى والمناخى، فمن ناحية حفلت لوحاته بالخواص التضاريسية من مساحات الخضرة والرمال والكثبان الرملية والصخور والجبال والشطآن والمياه والكتل الخضراء وأكوام النخيل تحيط وتكتنف المبانى والشخوص والمراكب والحيوانات البيئية، وهو فى ذلك مثل زملائه من جيل الرواد وما بعده ولكن نظرته إلى تلك العناصر تختلف من حيث أسلوب التناول والمضامين الرمزية والحالة الشعورية التى تعكسها على المشاهد كعلامات مؤكدة للمعنى ويكتسب المكان فى لوحاته خصائص نفسية تكثف وتلخص خصائصه الطبيعية والجغرافية والبعد الثانى الذى يزيد من خصوصية المكان فى لوحات محمود سعيد يتحقق من فعل العناصر المناخية، التى تضفى انفعالاً درامياً على لوحاته، إذ تلعب الرياح دوراً مركزياً فى معالجته للمكان فى لوحاته فتغضب الأمواج وتطارد السحب وتشتت الضوء الساكن وتتفاوت ألسنة الضوء مسلطة إلى مواقعها المختارة فى حزم مهاجمة مؤثرة تحدد تارة وتشتت تارة الهياكل النحتية والمعمارية التي تسكن تلك البيئات الرومانتيكية فى انفعالها الصاخب، وبالنظر إلى خلفية لوحة عروس البحر ١٩٣٣ ولوحة الهجرة ١٩٤١ وصلاة ١٩٤١ ودعاء المتعطل ١٩٤٦ ولوحة الإسكندرية بالليل وميناء بيريه عند الشفق ١٩٦٣ - ١٩٦٤، ومحجر التلك فى البحر الأحمر ١٩٥١ ومنظر من جبل الشوير ١٩٥٤ تجد علامات واضحة على تأثير المناخ فى تحريك الساكن وحين تلمح لوحات أخرى للفنان آثر فيها الإبقاء على الحالة السكونية، حيث تنتفى أو تكاد وطأة الرياح، تجد عالماً آخراً فطرياً مثالثاً، فالسحب ككتل القطن العالقة فى السماء، والمياه ساكنة كأنها فى إناء، وكل العناصر وانعكاسها الواضح على صفحة المياه الساكنة، وحتى الطائر المرسوم فى أعلى يسار اللوحة وكأنه ملصوق عليها، وخلفية ذات الرداء الأزرق، ومنظر من الريف فى نفس

العام، وذات الجدائل الذهبية ١٩٣٣ والعائلة ١٩٣٥ والمدينة ١٩٣٧ والصيادون فى رشيد ١٩٤١ ونادية بالرداء الأبيض ١٩٤٦، ومرسى مطروح ١٩٥٠ وميناء سيرا باليونان ١٩٦٣ - ١٩٦٤، حيث تكون المناظر منحوتة ساكنة مكانية أكثر منها ملونة متمردة مجاطة بالسحر والرومانتيكية . وهناك مجموعة ثالثة من المناظر الطبيعية التي رسمها محمود سعيد تتضاءل فى قيمتها مع النوعيتين السابقتين، وتظهر فى الأعمال الاصطلاحية التى رسمها من ذاكرته، على الأغلب، مثل خلفية لوحة «حاملة الجرة» ١٩٢٦ المصطنعة فى الشكل الرئيسى وفى البيئة المحيطة بها، والتي لا تطاول تلك المناظر الرائعة التى اشتهر بها الفنان، واللوحة الاصطلاحية الأخرى «الحمار» ١٩٢٧، ففيها تكلف مصطنع، ولوحة «سان جورج والتنين» التي رسمها فى نفس العام ولوحة «منظر على النيل» التى رسمها عام ١٩٦١.

ويقسم شاكر عبد الحميد الأماكن إلى ما له قدرة على إحداث واستحضار معان مشتركة مع الاحتفاظ بنوع من الخصوصية، إذ تعكس ملامحها وتستدعى مجموعة مؤثرة من المشاعر والتداعيات، وكما اتضح من الوصف النوعيتان الأولى والثانية من مناظر محمود سعيد، فإن تلك الملامح والإسقاطات النفسية تؤكد مصرية موضوعاته، إذ يستخدم أماكن ذات أنماط حميمية أليفة، بعكس تلك التي اعتمد عليها عبد الهادى الجزار، وحامد ندا، وسمير نافع، ورمسيس يونان، وفؤاد كامل، فى مرحلتهم السيريالية، وهي أماكن بلا ملامح وبلا هوية قصدوا بها تكثيف فكرة الكونية، وهى أماكن صنفها كارل يونج بأنها ذات أنماط دولية .

المراجع

(١، ٢) «المصادر الرشيدة» مصطلح ابتكره، عند الكلام عن محمود سعيد، الفنان فؤاد كامل.

٢ - **بدر الدين أبو غازى، جبرائيل بقطر**: «محمود سعيد».

٣- **بدر الدين أبو غازى**: محمود سعيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

٤- **رشدى إسكندر، كمال الملاخ**: خمسون سنة من الفن، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢.

٥ - **رمسيس يونان**: دراسات فى الفن، دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٦٩.

٦- **شاكر عبد الحميد**: الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمرى، فصول المجلد ١٣ العدد ٤، سنة١٩٩٥ ص ٢٤٩ - ٢٦٣.

٧- **شكرى إسكندر**: معرض *البينالى الدولى*، مجلة *العمارة والفنون*، العدد٥، مصر ١٩٥٢، ص ٢٤: ٣٥.

٨- **عز الدين نجيب**: فجر التصوير المصرى الحديث، دار المستقبل العربى، ١٩٨٢.

٩- **فؤاد كامل**: تأملات فى الفن، دار المعارف، ١٩٩٢.

١٠ - **محمد صدقى الجباخنجى**: المعرض الشامل لصور محمود سعيد بك، صوت الفنان، العدد ١٣، المجلد الثالث، مايو ١٩٥١، ص ١٥ - ٢٨.

١١ - **محمد عزت مصطفى**: ثورة الفن التشكيلى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٠.

١٢ - **محمود خيرت**: الوسيلة إلى الفنون الجميلة، القاهرة، ١٩٢٤.

١٣ - **محمود سعيد**: *المعرض الشامل لأعماله* - متحف *الفنون الجميلة*، الإسكندرية، ١٩٦٤.

١٤ - **مصطفى سويف**: دراسات نفسية فى الفن، مطبوعات القاهرة، فبراير ١٩٨٣.

١٥ - **مكرم حنين**: رواد الفن المصرى الحديث، شل مصر، العدد ١١، السنة ٦، يوليو ، ديسمبر ١٩٩٥.

١٦ - **نعيم عطية**: المكان فى التصوير المصرى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

17 - Ahmed Rassem: Peintres et sauloteurs D'EGYPTE, la renue du care mal 1952.

18 - Ernest strauss: treatment of light & color in the oriental painting of the nineteenth centuary. p 52.

19 - E.H. Gombrige : Art and Illusion, Bpllingen foundation, New York, second printing, 1972.

الرؤية الحسية والروحية
عند الفنان محمود سعيد

أ. د. رمزى مصطفى

ألوانه المتعددة التي تنطلق أشعتها صادرة من الشكل إلى عين المشاهد تمتزج جميعها فى حزمة ضوئية متداخلة باعثة على الدفء ذات شفافية أقرب إلى اللون الأبيض الصافى الناتج عن مزج الألوان جميعها عند الحركة، وبذلك هي دعوة ليصبح الكل فى صعيد واحد متصوفة ومبتهلة.

شاركت أعمال الفنان التشكيلى القاضى محمود سعيد فى فن التصوير بتأكيد رياح الإخصاب الفني والعلمى والثقافى الإبداعى التي اجتاحت مصر منذ بداية الربع الثانى للقرن العشرين. وكانت هذه الرياح تحمل فى طياتها سمات التنوير والإضافة وتأكيد الأصالة ومحاولة الارتباط العالمى دون فقدان للهوية المصرية.

وإن مما حملته - أيضاً - هذه الرياح الإبداعية الطيبة التحرر من الجمود وبداية التعبير الذاتى عما يحيط الإنسان من وجود أىَ دافع مع مشاعر مخضبة بالتقاليد والعادات لعمل مدفوع بالرغبة الجامحة فى أن تأخذ مصر مكانتها بين دول العالم من حيث الفكر والثقافة والمعاصرة.

وقد ساعدت التطورات التعليمية والسياسية فى هذه الفترة على شدة الحماس نحو مغامرات الإبدا ع والخوض فى مجال التعبير الذاتى والحسى، بغية اكتشاف جمال المضمون وأسرار عظمته باعتبار مصر مهد الحضارات، وأن ما بها من فنون

سابقة ما زالت آثارها قائمة وموجودة ومؤكدة لعظمة وسر مضمون هذه الحضارات.

وإذا كان محمود مختار النحات المصرى قد استطاع أن يستلهم الكتلة وسر مضمونها من النحت المصرى القديم، وأن يضفى عليها مسحة المعاصرة الأوروبية دون خلل فى التقاليد والمعارف الفنية المصرية القديمة، فقد استطاع محمود سعيد بأعماله من التصوير أن يقدم نموذجاً فريداً من الإبداع قائم على محاولة الوصول إلى الجمال الكامن فى شكل وحركة الإنسان المصرى تحت هذا الوهج الدافئ من أشعة الشمس مانحة الخير للوجود. وإذا كان إخناتون قد جعل من قرص الشمس مصدراً للعطاء بأشعة تنتهى بأيد مانحة الخير، فالفنان السكندرى محمود سعيد لم يرسم الأشعة ولم يرسم الأيدى ولكنه صور آثار هذه الأشعة على كل ما فى مصر من إنسان وحيوان وجماد ونبات وزرع، وجعل منها وحدة واحدة تذوب فى عبادة الخالق لهذه الأشعة غير المرئية التي أكدها الفنان فى تكويناته اللونية وعناصرها المتعددة التي تنطلق أشعتها صادرة فى الشكل إلى عين المشاهد، فتمتزج جميعها فى حزمة ضوئية متداخلة باعثة على الدفء وشفافية فى اللون قريبة إلى اللون الأبيض الصافى الناتج عن مزج الألوان جميعها عند الحركة، كما تصل الأشعة إلى الأرض من الشمس معطية الحياة والدفء والجمال ومحققة لون وشكل الشيء وعلاقته بالكون وأجزائه.

هكذا بدأ وانتهى فن محمود سعيد برسم ما يراه معبراً عن مشاعره وأحاسيسه في عبادة مؤمنة بدفء الوجود، وأن ضوء الشمس بما فيه من سبعة ألوان هو المحقق لرؤية الأشكال، وأن كل جسم يحمل هذه الألوان السبعة فى داخله، لكنه يحقق وجوده بدفء خاص لبعض هذه الألوان السبعة ومن هنا تتميز ذاته، غير أنه – أيضاً – يكون متعاطفاً بل فرداً من الأسرة كلها أى أسرة الوجود الكامل للحياة.

وربما استعان الفنان محمود سعيد فى فنه الإبداعى بأعماله التصويرية بأن يكون الشكل هو المحدد لنوعية الشيء، ولكن اللون يضيف عليه صفة الأسرية (العائلية) من

حيث التواجد الحى مع بقية الأشياء، وهكذا يكون الإنسان والجماد والحيوان والنبات وحتى ما يصنعه الإنسان عناصر حية ذات نفحات إلهية وضعها الله فى خلقه، أو أعطاها للإنسان ليضيفها إلى ما يصنعه، فيكون التكامل الأعظم بين عظمة الله فى كونه وقدرة الإنسان على الوصول إلى معرفة هذه العظمة وتتبعها لتكون مصدراً لإلهامه ونبوغه.

وإذا صح القول يمكن اعتبار الفنان السكندرى القاضى محمود سعيد بأعماله فى فن التصوير عبقرى مصر فى عالم الفن التشكيلى، حيث توصل إلى التحام الأشكال كلها فى مضمون ضوئى لونى واحد مؤكد نتيجة امتصاصها للألوان السبعة لأشعة الشمس، وأنها ذاتها تتلون جميعا بصبغة لونية موحدة، وأنها تشع أى تنكسر منها بعض الموجات الضوئية محققة شكلها دون إخلال بمضمونها. بمعنى أدق إنه صبغ الأشكال كلها بصبغة حتمية الوجود الإلهى فى كل ما هو قائم أو منتج، وهذا ما لم يحققه غيره من المبدعين والمبتكرين فى عالم الفن التشكيلى، وبذلك يمكن اعتبار إبداعات محمود سعيد فى فن التصوير ابتهالات مؤكدة لعظمة الله فى أرضه، وأنها إضافة إنسانية بالغة القيمة فى فن التصوير بل الفن التشكيلى بصفة عامة، وأنها أيضا مسايرة للنزعة التصوفية العالمية المعاصرة فى مجال الإبداع التشكيلى.

وبذلك لم تعد الطبيعة بعناصرها على يد محمود سعيد توصف بالافتقار إلى الروح، وإنما أصبحت توصف بشفافيتها الروحية، وأن الفنان أصبح قادراً على تحقيق ذلك.

إن تفسير عظمة الفنان محمود سعيد من خلال مفاهيم علم الجمال والتصميم لا يقل صعوبة عن تفسير الامتياز اللونى الذى انفرد به وتأثر به غيره من الفنانين.

إن فن محمود سعيد لم يتميز بتصوير شخصيات تنتمى إلى الأوساط الأرستقراطية أو إلى عامة الشعب، بل تميز بقدرة الفنان على أن يظهر شخوصه فى حالة فعل مع فرديتها وتفكيكها للقوالب القديمة من حيث النِسَب التي تحددها وفقاً

لمكانتها الاجتماعية، مع تجاهل تام للوقائع، ومع كل هذا تظل معظم قواعد الشكل الصحيح موجودة، تعكس روحاً جديدة وحساسية جديدة معبرة عن عالم جديد.

وإذا كان الكثيرون يرون صورة الفتاة أو المرأة كثيرة فى أعمال الفنان محمود سعيد فليس هذا افتقاراً إلى عناصره، بل لإيمانه بأن المرأة مصدر الحب والدفء والرحمة والعطف والحنان، وأنها محل النمو الأول ومحل النمو الثانى بعد الولادة، وأنه بدونها لا وجود للحياة واستمرارها، وأنها مصدر السكن والسكون والأمان.

ومع هذا فلم يقتصر فنه التصويرى على الفتيات والنساء، ولكنه تطرق بشراهة إلى رسم الموضوعات ذات الصفة الاجتماعية والتقليدية والحياتية والعقائدية للمجتمع.

ولعل لوحة (الصلاة) حيث يركع المصلون فى خشوع بالغ داخل أحد المساجد بمعماريته الشعبية الإسلامية لدليل على قدر اهتمامه بالحياة الشعبية وعقائدها، وما لها من آثار على سلوك الناس وتحديد هويتهم، وبنظرة مباشرة إلى المجموعة اللونية للوحة تجد أن هناك كساءً شفافاً لونياً موحداً (غلالة لونية موحدة) تشع من كل عناصر الصورة سواء أكانت آدمية أو معمارية أو مصنعة فالكل يظهر وكأنه فى حضن واحد، لكن هناك تفاضلاً وتبايناً طفيفاً لونياً يحدد معالم الأشكال وطبيعتها الواقعية، وهو بذلك يحقق مبدأ الأخذ بتفكيك القوالب القديمة مع الاحتفاظ بقواعد الشكل الصحيح.

واللوحة تمثل نموذجاً فريداً فى حل المنظور الهندسى للتكوين المعمارى للصورة، ففيه تتضح زوال نهايات الأعمدة على مستوى نظر واحد (مستوى أفقى) بالرغم من اختلاف زوايا الرؤية مع زوال الأعمدة.

وقد قسمت اللوحة إلى ثلاثة أقسام، قسمين متساويين فى الجانب الأيسر والجانب الأيمن، والجزء الأوسط يعادل القسمين السابقين. وهذا النوع من التنظيم رؤية إبداعية فى محاولة تحديد الرؤية لموضوع اللوحة (الصلاة) بأكبر قسط ممكن إلى

وسط اللوحة، لتكون أعداد المصلين غفيرة وواضحة تخطف النظر وتثير الانتباه عند الرؤية للوحة، ولتحقق أيضا الرؤية اللونية الصافية المشعة من الراكعين المصلين بالمسجد.

ولم يكتف الفنان بهذه الإثارة فى تحديد مسار الرؤية، بل جعل فى أعلى وسط اللوحة بين العقود فى الحائط الخلفى شباكاً معشقاً بالزجاج، ملوناً بالألوان السبعة والتى تبدو كأنها طيف شمس ملون انكسر إلى ألوانه عند دخوله المسجد ليصلى كل لون مع المصلين، فضلاً عن المشكاة التى تعلو رءوسهم فى أعلى وسط الصورة بالمقدمة وكأنها مشكاة نورها نور على نور.

واللوحة فى مجملها من حيث التكوين والتشكيل واللون ذات روحانية وصفاء وشفافية وحساسية بالغة ورقة وذوبان في التعبد، وصدى ابتهالات للفنان لما أعطاه الله من قدرة وإبداع وتفنن.

وقد تكون لوحة (بائع العرقسوس) الشراب الشعبى المفضل بين المصريين وخاصة فى فصل الصيف الحار وكذلك فى شهر رمضان المبارك مع الإفطار شراب طهور لفوائده الجمة والعديدة ولطعمه السكرى ونكهته الفريدة من أعظم إنجازات هذا الفنان السكندرى، فقد جمع فى تكويناته حياة الحضر وحياة الريف وجمال المرأة ودفء الوجود. لقد استطاع بالرغم من سكون العلاقة بين شخوص لوحته إشاعة الحركة والديناميكية فى هذه الشخصيات، فتكاد تسمع دقات صاجات بائع العرقسوس، بل تكاد تسمع صوته، هذا إذا لم يكن لعابك يسيل عندما تشاهد قدْرته المعدنية التي يعلوها قالب الثلج المرطب فى طلب كأس مملوء بهذا السائل الكستنائى اللون المائل إلى دفء الحمرة اللونية برغم برودته ليشبع فيك - بعد احتسائه - دور الانتماء والارتباط والشعبية. وأود قبل أن أستمر فى عرض هذه اللوحة أن أوضح أن الفنان السكندرى القاضى محمود سعيد قد أخذ بالنظام الهندسى فى تكوين أعماله تأكيداً منه على دور الإيقاع فى تحقيق النغم المطلوب والمرجو من العمل الفنى، فإذا

كان الفنان فى لوحة (الصلاة) قد قسم اللوحة إلى ثلاثة أجزاء ، جزء = جزئين، فقد قسم لوحة بائع العرقسوس إلى ثلاثة أجزاء متساوية تحتل كل جزء شخوص تحسبها ساكنة مع بعضها غير متصلة، لكنها فى الواقع متحركة وذات ديناميكية مثيرة وفعالة، إيماناً منه بعلاقة الشكل بالمساحة التي يحيا فيها، وأن التعادلية تمنح المساواة والعدل والاستقرار فى الرؤية وربما تريح العين، لأن ما بالمساحات الثلاثة يختلف شكلاً ولكنه يتحد موضوعاً ورؤية لونية. ومع ذلك فقد حاول الفنان إيجاد خلفية للنيل والمراكب الشراعية والقلعة وشخوص صغيرة بعيدة ليحقق تدفق الحياة بنوعياتها، ويدعم رؤياه الشعبية لعناصر لوحاته الأساسية.

إن بائع العرقسوس بعمامته وقِدْرته المعدنية وجلبابه وأذرعه وهمته الحركية نموذج فريد فى علاقة الإنسان بما يحمله وما يؤديه، فالبائع تكاد تنطق ملامحه بالسمرة المصرية مع لحيته وشاربه عن قوة ورجولة وعظمة وروحانية ورضا بما يبيعه ويؤديه. فإذا كانت حركته تميل إلى يسار اللوحة ذلك لتؤكد كيف عمل الفنان على تحديد مسار الرؤية المنظورية دون رسم معمار محقق للمنظور، وبذلك تنتقل العين منه إلى وسط اللوحة (الجزء الثانى) حيث تتواجد ثلاث الجميلات (بنات البلد) برقة وعذوبة ونغم وإيقاع فى الخطوط المحددة لهذه الفتيات الثلاث، وكأنهن يخطون بخطوات رومانسية حالمة نحو عرض الزفاف، كل ما فيهن ينطق بالدلع المستور والعفة المصونة، والرغبة فى الحياة الشريفة وكأنهن حور عين يمشين على الأرض.

وقد عمد الفنان المصرى السكندرى القاضى محمود سعيد إلى أن يحقق البعد بينهن وبين بائع العرقسوس بأن عالج المقدمة والخلفية، إذ جعل بائع العرقسوس فى مقدمة اللوحة والحوريات الثلاث على مستوى أبعد داخل اللوحة، وهكذا ظهرن وكأنهن أطياف حلم بعيد المنال موشح بالجمال والرقة والأنوثة المعروفة لبنت البلد المصرية.

أما الجزء الثالث على يسار اللوحة ففيه الحياة حيث يركب الفلاح حماره وعلى

حجره طفلته الصغيرة، والفلاح فى سحنته وتقاطيع وجهه كإخناتون المصرى القديم لكنه بعمامة وكوفية (ليسه) حول عنقه بيضاء، ويرتدى جلبابه الأزرق وبنته الصغيرة بفستانها الأصفر ذى الكرانيش العليا والجانبية والسفلى، حيث يظهر أسفلها قميص أبيض رمز الطهارة والبراءة، أما الحمار فلم ينسه الفنان فقد حلاه بتميمة فوق جبينه تحميه من الحسد.

إن المشاهد للفلاح والطفلة والحمار ليجد أسرة واحدة كلها ذات نغم روحى واحد حتى مع اختلاف أشكالهم. وهذا ما يميز أعمال الفنان محمود سعيد من حيث التكامل الأسرى لعناصر الصورة كلها، وأن اللون هو المحقق الأول لهذه الأسرية أى العائلية.

إن الحوريات الثلاث بلوحة بائع العرقسوس (المدينة) قد عمد المصور محمود سعيد إلى أن يوحد مضمون الزى لهن من حيث الملاءة السوداء فوق الجلباب والمنديل على الرأس والبرقع المغطى للخشم والفم حتى الصدر، ثم الحلى التي تزينهن، غير أنه قد عمد إلى تمييز الحورية الأولى فى المقدمة (بالوسط) شكلاً ولوناً وطولاً وعرضاً، فجعل منها أكبر جسماً وأطول وأكثر غضاضة، ولون فستانها بلون أحمر دافئ وكشف عن ذراعيها بوقار وعفة، وجعل فى عينيها خجلاً وخنوعاً وإثارة، وردد لون فستانها فى منديلها علي الرأس ليزيد من مساحة اللون الأحمر على هذه الحورية الجميلة فيزداد وضوحها ومقدار رؤيتها واستقطابها لعين المشاهد لأن اللون الأحمر مثير للانتباه. ثم جعل الغلالة (الملاية) المحيطة بجسمها تكاد تلتصق ببدنها فتوضح معالم جمالها ورقتها ورشاقتها وأنوثتها، فضلاً عن تحديد اتجاه حركتها إلى الأمام فى ثبات.

وتعمد الفنان المصور محمود سعيد أن يكشف للمشاهد ذراعى وعنق وجزء من صدر هذه الحورية ليوضح جمالها وأنوثتها الطاهرة، ولتكون أكثر إثارة عن الحوريتين الموجودتين خلفها.

فقد كثف فى تغطية أجسادهن بالملاية (الغلالة المحيطة) وبذلك صارت للحورية الأولى خلفية داكنة اللون عملت على بروزها إلى الأمام وظهورها وإثارتها لعين المشاهد وجذب انتباهه.

وهى بذلك تحقق مقامها وقدرها العالى من موقعها باللوحة ودورها الأكيد الذى رسمه الفنان من حيث تحقيق فاعليتها فى إشاعة الحلم والخيال والعفة والشرف والرقة من موقعها المتواجد باللوحة.

إن الشخوص التى تحيا فى خلفية اللوحة إنما هي فى الواقع تلبية تشكيلية لتغطية الفراغ بين الشخوص الأساسية، ثم أيضا لعملية الربط بين المقدمة والخلفية من حيث الشكل، بالرغم من احتفاظ هذه الشخوص فى الخلفية بنظرية المنظور من حيث تأثر المساحة والحجم بالقرب أو البعد عن العين المشاهدة، وأن الأشكال تصغر كلما بعدت عن المشاهد.

والصورة هى قطاع مركب ومصمم لتمثيل مختلف مظاهر الحياة من أفراد وحيوانات ومراكب وتجارة ومنازل فى المدينة لكن بتميز هندسى يحقق التجانس والتآلف الأسرى بين العناصر كلها.

إن الفنان محمود سعيد المصرى القاضى السكندرى علامة بل عبقرية فريدة متميزة فى الإبداع التشكيلى بمصر، ظهر مع الحماس إلى الإبداع والتغيير والتعبير والحرية والاستقلال وإلى الاطلاع على متغيرات كبيرة فى العالم، ورغبة حقيقية فى دفع مصر - ذات الحضارات المختلفة والعديدة، وذات التاريخ الثقافى والفنى والإنسانى، الذى نهلت منه دول العالم كله - إلى مكانها اللائق والمرموق بين هذه الدول دون فقدان لهويتها وتراثها.

ولقد استطاع الفنان القاضى المصرى محمود سعيد برؤياه الإبداعية والابتكارية إلى إيجاد لغة جديدة فى فن التصوير تميزت بالروحانية فصارت ابتهالات بألوانها فى عالم الجمال والمعرفة.

تأملات حول محمود سعيد

ثروت البحر

لم يكن محمود سعيد فناناً مصرياً بسيط المنشأ يعيش على حافة عالم قريته أو مدينته. بل كان شاباً يعيش فى سقف العالم حينذاك فى العشرينيات والثلاثينيات. سليل أسرة عريقة ومنشأ محكم البناء والطقوس الاجتماعية الأرستقراطية المحافظة، وخلال دراسته للقانون فى فرنسا كان يصاحب بثقافته الرفيعة والأرستقراطية حركة الحداثة وتأثرها بالتغيرات السياسية فى أوروبا. والتحول من النظم الإمبراطورية إلى النظم البراجوازية البرلمانية أى أنه كان يعاصر التشكيك الجذرى فى أشكال التعبير المطروحة فى دروب الفن كلها، من تشكيل وموسيقى ولغة الأدب والتجريب فى المسرح. كل هذا الخضم كان يحدث حوله. فما الذى كان يفعله الفنان محمود سعيد بين كل ذلك؟.

هذا النظام الصارم الذى ينتمى إليه، وهذه الخصوبة المحلية فى مصر، والتى يتنفس معها توهج حسى وعاطفى، ولقد فطن بحسه الروحى أن الحياة المريحة تورث الإنسان تاكلاً روحياً. لذا فإن اتجاهه إلى الفطرة فى شخوصه وتمثل قوة الحياة السرية التى تفيض بها الروح المصرية الشعبية من قيمة كان قناعة منه وكان اتجاهاً مصرياً صميماً، ورفيعاً أيضاً، لما يحتويه من علو الحس وتوهجه فى رحلته خلال الشخصية المصرية، فيمكن أن يقاس، كمثال ـ بعلو الحس عند ماكس بيكمان، وهو يكبر محمود سعيد بثلاثة عشر عاماً فقط، إلا أن اختلاف التعبير عندهما يماثل

اختلاف حضارتين تماماً.

فقد بلغ الإنسان مركزه الحالى الرفيع فى هذا العالم بفضل كونه أكثر المخلوقات عدوانية وعشقاً للمغامرة على هذه الأرض. وها هو الآن بعد أن خلق لنفسه حضارة يسرت له الرفاهية يواجه مشكلة لم يكن يتوقعها؛ فالحياة المريحة تنقص من قدرته على المقاومة والصمود وبالتالى يجد الإنسان نفسه متردياً فى حمأة تنعدم فيها البطولة، وهذا الشغب والعدوانية والحسية نجدها فى قوة أعمال بيكمان، وأذكر هذا مشيراً إلى أن العدوانية كلفظ وصف مقترن بجودة الأعمال الفنية فى ألمانيا، حالياً.

وهذا ما فطن إليه محمود سعيد كمنبع خام وهو الذى كان واقعاً فى التناقض بين تاريخه ونشأته وواقعه الاجتماعى وبين مشاعره الفنية الفياضة. لذا فقد سعى نحو القيمة الخام وخلف الفطرة، فى امتثالها المصرى، وفى خصوبتها الفوارة فى الداخل، والمحجمة اجتماعياً على المستوى الشعبى وعلى المستوى الأرسقراطى أيضاً. نجد أن محمود سعيد يحافظ بشدة على تسيد البناء المعمارى، وكل ما فى العمل من عمارة خطية ولونية تصبح فى خدمة المعنى الداخلى أو العام للعمل. وخير مثال لذلك لوحة (البشارة)، ففيها الوجه والجسم الملىء بالخصوبة والدفء، وكأنها حتحور إلهة الخصوبة والنماء، وكل أعضائها منسكبة إلى الخارج فى عطاء يضم كل التفاصيل. وتنبعث فرحة البشارة على وجهها فى احتشام قادم من الداخل، فى نفسها. إن البشارة تولد على محياها كنبات جذره فى أحشائها، فهى فرحة ممتثلة ومحتشمة وفطرية. إن إحكام البناء المعمارى والتعبير النفسى هنا يتحدان فى اندماج عضوى حميم، ويتداخل المعنى والشكل مثلما يتداخل إبهام يدها فى قبضة اليد الأخرى لها فوق ساقيها. إن كل خيوط البناء المعمارى تفرض نفسها بخشوع مصرى، مثلما يفرض بناء المعبد نفسه على نفس مرتاديه.

وأرى أن وجود محمود سعيد فى أوروبا فى تلك الفترة من التحول العالمى، واطلاعه على التيارات المعاصرة فى أوروبا، إضافة إلى متانة بنائه الشخصى

المصرى، هو الذى ساعد على بلورة وتأصل هذه الرؤية المصرية من نواح عديدة، ومنها الظل والنور المكثفان، فوجوده فى الرمادى فى أوروبا ساعده على اكتشاف وتأصيل وتأكيد حضور الظل والنور فى مصر، وهذا جلى الحضور على الغائر فى النحت الفرعونى، والذى يظهر الفورم خلال إشراقة النور مثلما تشرق ملامح صاحبة البشارة كحالة غامضة غير مقروءة، لكنها محسوسة قادمة من الداخل ومكتفية بنفسها. تمثلاً فى القول بأن السر لا ينفذ إلى العالم المصور وإنما يبقى خلفه. فى الطريقة التى ينظم به الرسام اللوحة، ويحول الخطوط والأشكال إلى ألوان، والأهم هو ترتيب الأشياء المرسومة إلى ما يسمى بالتشكيل العقلى. لذا أجد أنه من الإنصاف أن تحتوى على هذه التفاعلات التى شكلت فى افتراضاتنا علاقة هذا الرائد الكبير بفنه. وهذا التفاعل الصحى بين محمود سعيد، الذى يحمل فى شخصيته عمارة مصرية إنسانية رفيعة وواثقة من نفسها وممتلئة بنفسها أيضاً، وهذا العالم الذى أفضى به إلى هذا الأسلوب المحكم وغير المسبوق لنا هنا، فنحن نرسم على شاكلتنا .

ويمكن القول بأن روعة وإحكام البناء عند محمود سعيد، وفطرية الحس وبساطة الموضوع أفضيا إلى حالة من الوضوح الزاهى، وإلى عودة وكمون الموضوع فى العيون على النسق المصرى المحتشم، وعلى الرمز النفسى، وكلاهما حالة مصرية نجدها فى عيون نفرتيتى وإخناتون ونفرت ووجوه الغيوم. إنها عيون النداهة على شاطئ البحر، فهى الرحلة وهى الزورق والذهاب بلا عودة، إنه فنان يمجد الفطرة وهو بهذا يفتح نافذة العلوم السرية للنفس ويسجلها كما هى محتفظة بأسرارها، فقد تعلم وفطن إلى أن الامتثال إلى الفطرة، السليمة هو العلم، وهو السعادة والفن، معاً.

محمود سعيد
الحلم.. الصمت.. البحث عن هوية
عماد عبد النبى أبو زيد

تمثل أعمال محمود سعيد أحد الدعائم الأساسية فى بناء الفن التشكيلى بمصر، منذ أوائل القرن الحالى، بما انفردت به من خصائص مميزة فى التعبير عن تجسيد أفكار وأمانى الأمة، والتى ارتبطت بالنهضة الحديثة فى بلادنا، والتطور الحتمى الذى وقر فى الأبنية الواعية التى تحكم حركة التنوير، من ممارسات وسلوك فعلى تنم عن حركة عقلية تهتدى إلى التنوير وإدراك الوجود، وإبداع العالم، والنظر إلى العقل البشرى بوصفه بوتقة انصهار الجامد والمتحجر لانطلاق النور الذى يهتدى به الإنسان، فتمثلت الحركة فى صميمها الفكر والوجود.. فهى ذات وموضوع فى آن واحد.

كانت الحياة الثقافية بمصر - آنذاك - تموج بتفاعل بين أقطابها، من مفكرين وعلماء، وليس ببعيد على محمود سعيد، ومحمود مختار، ومحمد ناجى، وراغب عياد، ويوسف كامل، وأحمد صبرى، أن يدخلوا ذلك الصراع البناء، والوقوف على خط موازٍ للريادة فى نهضة الفنون التشكيلية، وبداية فن معاصر يحمل ملامح وشخصية مجتمعهم المحمل بذلك الإرث العظيم، لمواجهة التلاحم الحضارى على الجانب الآخر فى الدول المتقدمة آنذاك، من هنا يبدأ طرح الإشكالات المتعددة لتثبيت ووضوح الرؤية.

مما لا شك فيه أن التساؤلات المطروحة بين هؤلاء الفنانين نابعة من خصوصية اللحظة، تحمل فى طياتها واقعاً متواتراً بعناصر تراثها الممتد لإيجاد الوصل التاريخى بين حضارتين من أكبر الحضارات.. مصر القديمة.. القرن العشرين، بين التأصيل والموروث، والمحاور المتعددة، والتطور الصناعى والتكنولوجى المعاصر، من جهة أخرى.

إن المعادلة صعبة، كل تراث الأسلاف : من الحضارات المختلفة : مصرية قديمة، أو قبطية، أو إسلامية، أو تراث شعبى، تقابل حضارة القرن العشرين، تفاعل يبدأ وينتهى بالخطاب الفنى للحظة تاريخية تعد من أخطر المواقف التى واجهت الحركة التشكيلية المصرية، لصناعة الهوية الثقافية اللازمة لشخصية مصر لتوضيح مكانتها بين الثقافات، فكان لابد من تفاعل بين الثابت أو الموروث - إن صح التعبير - وعناصر التغير، ومن المؤكد أن هؤلاء الرواد من طراز محمود سعيد لم يجدوا سبيلاً إلى تجاوز مثل هذا الموقف الملتبس، الذى نستشعر فيه غربة عن المفاهيم والمدارك العادية للإنسان صاحب الموروث التقليدى، إلا بتأكيد الوعى الضدى وإعلاء روح النقد والتفسير، فى محاكمة عادل لتصفية الفكر من الآثار المشوشة لآليات الثابت والتقليد، وذلك كما سبق أن أشرنا بطرح السؤال الواعى موضع محتوى الفكر المسئول عن وعى كامل نابع من إشكاليات العصر المطروحة على الساحة الثقافية فى بداية القرن العشرين، ويوقظ الفكر من السبات ويكشف عن سلبياته وتناقضاته وأوهامه، حتى يتخطى حدود المألوف، ويجاوز نفسه، وتصبح عملية إبداع فكرى مبنى على مبدأ مساءلة نفسه فى موقف نقدى قبل وأثناء ممارسة التشكيل.

ولئن كانت تلك الصراعات الفكرية يحياها فناننا محمود سعيد، إلا أنه كان يجمع فى شخصه مزاوجة أخرى، ربما كان لها أثر فى تشكيل النبض، للأسلوب والطراز الفنى فى أعماله، فهو من الفنانين الذى قدر لهم أن يمتهنوا مهنة القضاء، وطوى بداخله صراعاً بين دراسة القانون وميوله الفنية التى أراد أن يدعمها أيضاً

بالدراسة، إلا أنه اكتفى فى البداية بأن يلتحق بمراسم الفنانين الأجانب بالإسكندرية لدراسة فن التصوير على يد الفنان «زانييرى Zanieri» .

ويذكر أحمد راسم ذلك فى قوله : «إنه لمن المعترف به بيننا أن محمود سعيد كان الهاوى الوحيد الذى احتذى حذو أستاذنا زانييرى وحاكاه فى طريقة رسمه محاكاة دقيقة[1].

ودفعته الهواية إلى الخوض فى أعماق عالم الفن؛ داخل متاحف العالم، ويؤكد ذلك «بدر الدين أبو غازى[2].» بقوله «كانت متاحف الفن هى الأيدى الحقيقة التى قادت خطاه، وفتحت له الآفاق، وخلصته من تأثير أكاديمية المراسم الأجنبية، واللمسات الانطباعية التى بدت فى لوحاته الأولى.

نلمحها فى مناظر المكس، والبحيرة المقدسة بالأقصر سنة ١٩١٨، وصورة شقيقته، وصورته الشخصية ١٩١٩، والغسيل فى حدائق القبة سنة ١٩٢٠.

ولكنه لم يلبث أن تخلى عن تعاليم «الأكاديمية» والمذهب الانطباعى ولاح أثر دراساته المتحفية وبحثه الشخصى فى أعماله منذ سنة ١٩٢٣.

كما التحق أثناء رحلاته إلى أوروبا بأكاديمية جوليان للفنون الجميلة بشارع سان جيرمان وأكاديمية شومبير (الكوخ الكبير «Grand Chau Miere) فى مونمارتر، وهما من أكايميات الرسم الحرة.

إن أعمال محمود سعيد متعددة وأخاذة فى مراحل مختلفة، ربما ذهب كثير من النقاد إلى تقسيم تلك الأعمال إلى حقبات زمنية أو أسلوب فنى.. وبعيداً عن تلك التقسيمات يجب أن نتناول أعمال محمود سعيد ككل يحمل المعنى فى هيئة كلية، ربما تبلور فى بعضها ما يتفق معنا أو لا يتفق.

لكن يبدو أن هناك سمات عديدة تشبه خيوط أوتار ممتدة منذ بداية أعماله حتى النهاية، تتضح فى بعض الأعمال وتتوارى فى الأخرى قليلاً.

من الصعب تحديد وتصنيف تلك السمات بدلالات لفظية، ونأخذ من تلك السمات : الحلم والصمت.

لقد استطاع محمود سعيد بعقلية واعية متفتحة أن يتأمل الفن الغربى، بنظرة تحليلية نافذة تقف على حدود الوعى، بدراسة المناهج والأصول الأكاديمية وتفاعلها مع المناهج والموروثات الثقافية التى عايشها وتنبض بداخله، وقد كان للتكوين العقلى لمحمود سعيد ودراسته للقانون، وتولى وظائف القضاء أثره فى الخوض فى تجربة المدرسة التأثيرية بمنطقها؛ واعتمادها على النظريات العلمية، فى بداية حياته الفنية، ورسوخ وثبات بعض القواعد الأساسية فى هندسة اللوحة البعد الإيهامى فى التصوير ثلاثى الأبعاد بالظل والنور ودرجات الألوان من عصر النهضة، سرعان ما تبلور ذلك كله بصورة حالمة لعالم فنان متميز ذى أسلوب وطابع خاص، تتضح به الرؤى للفنان كنظام وقانون أذاب ما استخلصه حتى يرى فى أعماله عالماً خاصاً يتسم بـ «الحلم» و «الصمت».

إن المرأة فى عالم محمود سعيد تمثل وجوداً حقيقياً لكل الأشياء، وتثبيتاً للهوية القومية، يتردد رنينها لإسقاط الحس الجمالى فى واقع أعماق الحياة بشكل مباشر، فنجدها رمزاً لكل الملامح الوطنية، فهى شامخة حالمة تحمل قسمات وجهها التحدى، كما فى لوحة «ذات الثوب الأزرق»، وتتفجر بالعطاء والخصوبة كما فى «ذات الجدائل الذهبية» وكيان ووجود له دلالة اعتزاز وثقة بالغة الأناقة كما فى لوحة «المدينة».

فى لوحة (ذات الثوب الأزرق) ١٩٢٧ صور فيها الفنان امرأة جالسة فى وضع مواجه للرائى، وتشكل هيئتها أمامية العمل بسيطرة كلية للحجم والمساحة التى تشغلها، حيث تشغل نسبة ٧٠٪ من المساحة الكلية للعمل، وقد صاغها الفنان فى بُعد تعبيرى يحمل صفة الصلابة كبناء معمارى، وأضفى عليها جواً أسطورياً من خلال الأضواء والظلال التى نستطيع أن نتلمسها على سطح الأيدى من أعلى، والوجه، كما لو كانت فى مواجهة للشمس الدافئة التى تحيا بداخلها فى مصر.. تضفى قدرة تشكيلية للفنان من حيث التقابلات اللونية بين درجات اللون الأزرق، الممثل للرداء الذى ترتديه، واللون البنى بدرجاته المختلفة، مؤكداً تلك التقابلات أيضاً

فى الخلفية بين لون السماء الصافية، بدرجات ناعمة من اللون الأزرق وأيضاً فى الشريط العرضى الممثل للنيل، أما أسفل العمل فيمتد شريط عرضى يمثل قاعدة تجلس عليها المرأة وشريط آخر يمثل مبانى غير واضحة المعالم تأخذ فى العمق لداخل العمل بخداع منظورى ويغلب عليهما اللون البنى، مما يعطى للمشاهد إحساساً عاماً بقدرة الفنان على سيطرة السيادة اللونية.

ونعود إلى المرأة - مرة أخرى - لنقترب من الوجه ونحاول أن نتعرف على تلك الملامح التى يحوطها ذلك الجو الأسطورى.. إنها ذات ملامح مصرية، تذكرنا بتلك الوجوه التى تطالعنا من بورتريهات الفيوم، فى استطالة الوجه والوجنتين البارزتين وامتداد الأنف مع اختلاف فى التأثيرات العربية التى خالطت المصريين، والملامح هنا لا يمكن أن تنسب لأى قطر آخر، غير المصريين، لما أضفاه محمود سعيد عليها من هيبة ووقار فى وضع شفاه أقرب إلى الغلظة، تذكرنا بمنحوتات قدماء المصريين، وتحمل إلى النفس معانى متعددة ربما أقربها إلى القلب الصمت الذى يؤول بنا إلى الدلالات التأويلية للشخصية الصامتة من حكمة وصبر وإصرار، ويعطى محمود سعيد منطقة من أخطر المناطق قراءة لأعماق النفس «العين» جواً غامضاً بظلاله عليها وتحديد زاوية الرؤية لها فى جهة اليمين، كما لو كانت حالمة، متأملة لعالم مشاهديها، حاملة على عاتقها كل ذلك الإرث الحضارى.

وبناء الوجه على هذا النحو يمثل هندسة العلاقات الخطية التى عالجها الفنان بإخفاء جانب كبير من الشعر فى الرأس، بغطاء أقرب إلى البساطة، منه إلى تاج ملكات القدماء، لتتبع العظمة والحكمة من شخصية رمزية من رموز مصر، حتى تبدو قسمات الوجه فى وضوح تام تأخذ الرأى فى عالم الصمت والحلم.

وعندما نتناول جسد المرأة فإنه يتعين علينا أن نستعيد فى أذهاننا منحوتات المصريين القدماء «الجالسة» مع كل ما أحاط بها من وقار وجلال فى ارتباطها بالمكان، كما فى مداخل المعابد أو المقابر أو غير ذلك، لندرك الحس الجمالى المرتبط

بوضع المرأة مع الخلفية فى وضع متماثل تقريباً يقسم العمل إلى نصفين بشكل هيئة صرحية وتكون فى جو روحانى خالٍ من المعالم الحسية الفاتنة، بل فى جلال وعظمة نابعة من هيمنة الفنان وقدرته على إعطاء لمسات ساحرة ناعمة التدرج تبرز إضاءات مختلفة على الجسم كله، كما لو كان يبنى باللون أيضاً، مؤكداً فى بنائه على دلالات تشكيلية ذات أثر يتخذ من كلاسيكية عصر النهضة أسلوب الظل والنور دون التقيد بالمنطق المنظورى لها؛ من حيث إسقاط الدرجات اللونية من زاوية معينة، بل خالقاً عالماً آخر من الظل والنور تتعدد زواياه ليسقط الضوء صانعاً به رمزية ليست مرتبطة بواقعية تسجيلية، بل بفاعلية مكانية غير ملتزمة بالمرور الزمنى.

كما استمد العناصر الخطية المقسمه للعمل بأسلوب خاص ينم عن دراية واعية بالحجوم، فنجده لا يترك مساحة فوق الرأس، بل غالباً ما تكون فى أغلب أعماله الأشخاص ممتدة حتى خط نهاية اللوحة من أعلى، مما يخالف البناء الهندسى للعمل الفنى فى كلاسيكية عصر النهضة، ولكنه مما لا شك فيه صانع عالم خاص له جماله وسحره الذى يحمله بين أنامله من عالم الشرق غير ملزم بقاعدة بعينها.

وعندما نقترب إلى وضع اليدين أول ما نلاحظ القوة والانفراد فى الأصابع، التى غالباً ما تشعرنا بأنها بعيدة عن يد أنثى ذات جمال رفيع، بل هى أقرب إلى الأيدى عند الرجال، لما تحمله من سمات قوية تأخذ ملامح عطف فى انحنائها وغموضها بالظلال.

وربما تذكرنا بوضع اليد فى لوحة «الموناليزا» لليوناردو دافنشى، مع عكس الوضع لليدين ومع الفارق التعبيرى والتشكيلى للاثنتين، مما يؤكد استقلالية الفكر وعدم التبعية الزائفة، بل ويظهر قدرة الفنان على اهتمامه بالمعنى دون الخوض فى تنميق وتفصيلات ربما استغنى عنها لإعطاء ذلك الجو وتلك القوة فى الشكل والحجم لتعادل تشكيلياً كتلة الرأس بأعلى.

وخلفية محمود سعيد هنا تأخذ مشهداً لمنظر طبيعى ليس فقط بجماله وسحره،

بل لتشكيل مساحة صافية متمثلة فى السحاب، تصل إلى الكوعين تأخذ درجة فاتحة من اللون الأزرق، لها دلالة نفسية تريح الناظر إلى السكينة والهدوء، ويبرز الجانب التشكيلى فى لغة محمود سعيد من تضاد وتباين فى الدرجات اللونية والعناصر التشكيلية لوقوع ثلثى جسم الفتاة فى مساحة تنعدم بها التفاصيل تقريباً. ولم يغفل محمود سعيد أهمية النيل، فنرى امتداده فى خط أفقى يحمل على سطحه مراكب شراعية، إحداها جهة اليسار والأخرى جهة اليمين، تكاد تتطابق فى الجسم والمساحة واللون، وعلى ضفة النيل من الجانب الآخر مجموعة من العناصر المعمارية تمثل شكل بيوت لها لغة اصطلاحية تمتد فى شكل النوافذ وارتفاعاتها وتأخذ درجة لونية موحدة تقريباً، وتتداخل فى خلفيتها مجموعة أشجار تأخذ هيئة واحدة أيضاً فى اليسار واليمين، مما يجعل الجانب، ذلك الشريط بأكمله، أقرب إلى التوريقات الزخرفية التى تعطى نغماً فى صمت الفراغ المسدل بالخلفية.

ففى «ذات الجدائل الذهبية» ١٩٣٣ تتجسد قيمة ذات طابع خاص له سحر شرقى ذو طابع أسطورى عند مشاهدتها لا يسعك إلا أن تؤكد بداخلك مشاعر عديدة، ربما نتذكر منها ما وصفه لنا الناقد رمسيس يونان عنها بقوله : «هى من مرحلة تتميز بطغيان «الأنثى».. ونقول «طغيان» ونقول «الأنثى» عمداً، فليست هى امرأة معينة، تلك التى صورها فى هذه اللوحات، على نحو ما فعل فى لوحات كثيرة سابقة، ولاحقة، وإنما هو قد صور هنا «الجوهرى الأنثوى» أو «ربة الأنوثة» – إن لم نقل شيطانها – ويدخل رمسيس يونان فى عقد مقارنة بين ذات الجدائل الذهبية وغيرها من مشاهير صور نساء سجلها لنا التاريخ سواء فى الحضارات حتى عصر النهضة. ويخلص من تحليلاته القيمة إلى أنها أقرب ما تكون إلى صورة الأنثى التى تبلورت فى بعض قصصنا الشعبى، فهى تارة ست الحسن والجمال، وتارة أخرى تلك الغولة التى تنصب فخاخها بعد ذلك وتلتهم».

ونذكر أيضاً ما قال الناقد عز الدين نجيب عن ذات الجدائل بوصفها «النداهة»

تلك الشخصية الأسطورية بقوله : «إن سحرها الأسطورى ليس فقط فى عينيها الزئبقيتين كعيون الجن، أو جدائلها المنسدلة على كتفيها كأعمدة برج بابل، ولا فى شفتيها المكتنزتين كفلقتى رمانة، ولا فى عنقها الذى كبرج للأسلحة ، ولا فى كتفيها الرابطين كجيش بألوية (وهى صفات من «نشيد الإنشاد» ذكرتنى بها هذه اللوحة بقوة) ولكن وراء هذا يكمن السحر، فى ذلك الحضور الزئبقى المختال، الملىء بالصبوات والنداء إلى ملاذ مجهولة، وربما كانت الابتسامة المعسولة الشريرة الغامضة على الشفتين وفى العينين، مسئولة عن بعض منه».

من ذلك نتكشف ما لتلك اللوحة من أثر بالغ الأهمية فى حياة النقاد وتأملها تأمل راهب وأديب، وأود أن أقترب إلى جانب آخر يرتبط بدرجة كبيرة فى تحليل ذلك العمل، ألا وهو الجانب التشكيلى، مما قد يسهم فى قراءة ذلك العمل بصورة مغايرة لوجه العملة المستخدمة هنا.

فالعمل ذو هيئة هندسية تمثل هرماً داخل مستطيل رأسى يشكل ذلك الهرم رأس وجسم الفتاة المصور حتى الصدر، وينقسم العمل إلى ثلاثة أجزاء أفقية ربما أكبرها الجزء السفلى للعمل، والمشكل للبنية الأساسية لهيئة جسم المرأة، والجزءان الآخران تمتد بهما رقبتها ورأسها التى يتوسطها هى الأخرى شريط عرضى خلفها يمثل مجسمات معمارية تعلوها، وأذنان إحداهما جهة اليسار والأخرى جهة اليمين.

ويحاورنا الفنان هنا بأسلوبه بين لسات فرشاة أقرب إلى الكلاسيكية فى سطح اليدين والصدر والرقبة والوجه، وتختلف من حيث اللمسة فى المياه المنعكس عليها الأضواء والظلال فى الخلفية، والتى تذكرنا بلمسات التأثيريين، وتتأكد أكثر من لسات الشعر، لما لها من ملمس أقرب إلى العجائن المختلطة، كما يحاورنا أيضاً بمنطق المنظور والبعد المنظورى للخلفية، مع عدم استخدامه فى البناء للشخصية البطولية فى الصورة. كل ذلك يمكن أن يثبت أن الفنان إنما وضع نموذجاً محوراً، له عالم خاص، صانع ملامح ذات هوية ولها بعد نفسى وعمق درامى، من خلال

تحويراته المختلفة، فى التضخيم للكتفين واستدارة النهدين وإعطائهما إضاءة قوية تعكس الحس النحاسى الذى يسود الجسد كله، والمبالغة فى تفصيلات تحمل قسمات وجهها : ابتسامة غامضة، هل هى سخرية؟، أو دهاء؟ أو مكر؟ إن العمل الفنى الذى يثير حوله التأويلات جدير بأن نفسر تلك التأويلات ونعيد تفسيرها لإثباته، بحضوره، وقوة فاعليته فى تاريخ فننا المعاصر، فهل هى شخصية مصر.. التى طالما حاول محمود سعيد فى كثير من أعماله ترميزها؟ قد يبدو ذلك بعيداً، ولكن بقليل من التأمل نجد أن هناك دوافع كثيرة تدعو لتأكيد ذلك المعنى.. أولاً إن مصر تتمتع بجمال ساحر ولها عطاء خصب وتلك الصورة لها سحرها وجمالها، ثم إن مصر تحمل دائماً فى وجدانها وفكرها الشعور الدينى والعقائدى، وقد مثله محمود سعيد فى خلفية العمل بالمآذن واضحة، ولا يفوتنا أن نتذكر خريطة مصر التى يمر بها نهر النيل لتقف دائماً على ضفتيه حضارة من أعظم الحضارات.. ونذكر الروح القومية والوطنية فى تلك الآونة التى يحيا فيها محمود سعيد ليعبر عن استقلالية مصر وتمصيرها لكل مستعمر.

إن الجمال فى تلك اللوحة ينبع من تفاعل العلاقات السابقة بعضها مع بعض، لخلق إحساس قوى بالرسوخ والحيوية والتأهب الحالم، فى صمت تؤكده شفاه مغلقة مبتسمة، بداية الرقبة وارتفاعها والملامح الخاصة بالوجه من عين وأنف وشفاه وشعر مسدول على الكتف كل هذا جعل من العمل بناءً لونياً وتجسيماً لبعد ثالث أقرب إلى المنحوتات. ربما أضفاه الفنان بالمعانى من خلال الألوان الدافئة التى تسطع على العين لتشيع بداخلها حرارة التفاعل مع الشخصية، وتتعادل معها الألوان الزرقاء التى تشكل توازنا لا يشعرنا بوهج، بل بدفء، حيث الرداء الأزرق والنيل والسماء.

وعندما ندقق النظر إلى تلك الشخصية نجد أنها تزخر بملامح ليس لها معادل شكلى، بقدر ما لها من معادل لمسمى تلك المفردات . فالعين تحمل الصفات من جفون ورموش، إلا أنها لشخصية ليست آدمية أو تمثل امرأة، من الممكن أن يكون

الأنف أو الفم أقرب إلى التمثيل الطبيعي، إلا أن وجودهما فى هذا الوجه جعلهما يتميزان بصفة الأسطورة، وأكد ذلك المعنى الشعرى بمعالجته الزخرفية التى نراها فى الطبيعة؛ فى النخيل والأعمدة والجبال؛ اكتست لمعاناً نحاسياً وصرحية مصرية قديمة تمتد لتربط بنا جسر الأواصل العريقة بالانتماء، وتعيد الحيوية فى دماء مشاهديها لديناميكية انسياب إيقاعها الناتج عن الأقواس والأضواء المنبعثة فى أرجائها.

وعندما نقترب من لوحة «المدينة» ١٩٣٧، تأخذنا الألوان الساطعة برونقها البهيج إلى عالم خاص صنعه الفنان ليحيا بين جنباته، تلك النماذج التى أصبحت رمزاً مميزاً لفن محمود سعيد وتثبت سعيه الدائم للبحث والكشف عن هوية فنية سعى إلى تنميتها ووضعها موضع «الموتيف» الذى ينقله فى أرجاء أعماله، مثل «الشواديف»١٩٣٤، و«الصلاة» ١٩٣٤، و«المستحمات» ١٩٣٤، و«الذكر» ١٩٣٦، وفى «المدينة» ١٩٣٧ التى مثلها لنا فى مشهد لبانوراما شعبية أخذ أبطالها مواضع متعددة اختلفت نماذجها وتعددت زوايا رؤيتها من حيث المنظور والإضاءة، حتى بدت وكأنها عالم خاص بالفنان، وشكلت الخطوط الرأسية والخطوط المقوسة ديناميكية بصرية يغلب عليها دياجرام هندسى ذو أساس معمارى يميل إلى العنصر الزخرفى فى ترديد التيمة الخاصة به فى أوضاع متقاربة، فنجد أن اللوحة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء رأسية متساوية تقريباً من حيث المساحة والأهمية، حيث يتوسط العمل فتيات بحري، وجه اليسار بائع العرقسوس، وجهة اليمين رجل يحمل طفلاً ويجلس على حمار، وتلك التقسيمات تذكرنا بلوحاته السابقة هى (بائع العرقسوس) و(بنات بحرى) و(راكب الحمار) والمشهد الممتد به زوايا رؤية من أسفل مستوى النظر وأعلى مستوى النظر، ومن الخطر جداً تطبيق قاعدة المنظور الخاص بكلاسيكية عصر النهضة على ذلك العمل، فالهندسة هنا لها قانون آخر غير الخداع المنظورى فى الإحساس بالقريب والبعيد، فقط، بل يتعدى ذلك إلى حبكة التصميم وتجميع مفرداته

التكشيلية فى أكثر من بؤرة وبطولة لأشخاصه وأهميتهم فى صناعة بانوراما لحى شعبى ممثلاً به أحد أحياء المدينة، فنجد خطوطا رأسية تمثل (النماذج والهياكل الآدمية والمعمارية وأشرعة المراكب والمآذن) وخطوطاً أفقية تقسم العمل إلى ثلاثة مستويات أفقية للعمق وخطوط مقوسة تهيم بكل النماذج والمفردات الأخرى صانعاً نغماً ذا إيقاع أقربه إلى القلب رنين الفنون الشرقية، التى يزنها بميزان حساس ذى حس مرهف بين توزيعاته للكتل والحجوم لمنظومة إيقاعية لها صفة الثبات بين شخصياته ويؤكد على المعانى باتجاهات الخطوط الوهمية الناتجة من وضع شخصياته مثال نقطة الإشعاع الخطية من وجه الفتاة التى تتوسط العمل حيث الخط الوهمى المؤدى إليها من الإبريق الذى يحمله بائع العرقسوس، وخط آخر يمتد من وجه الحمار يصنعان معاً هرماً قاعدته خط عرض ضلع المستطيل المشكل للعمل، يقابل ذلك هرم آخر يقاطعه صانعاً معه بؤرة حجمها وكيانها شخصية بطولية بالعمل، وتأخذ هيئة مُعَيَّنٍ هندسى قطره يمثل الخط الرأسى المار بالفتاة من الرأس حتى القدم الأمامية، وذلك الهرم غير ممتد إلى نهاية خط اللوحة من أعلى، بل ينتهى عند خط الأفق الممثل للكورنيش، فيمتد من قدم الفتاة إلى المنزل جهة اليسار، والضلع الثانى من القدم حتى وجه الشخص جهة اليمين، مما شكل أهمية قصوى للفتاة التى تتوسط العمل، وأضفى عليها - أيضاً- إضاءة داخلية بالجسم، والرداء باللون الأحمر ذى التردد العالى، والهندسة الخطية بالعمل يقابلها بناء لونى له مذاقه الخاص، حيث التقابلات بين المجموعات اللونية المشتقة من اللون الأزرق واللون الأحمر مما أشاع جواً من الدفء فى سحر العلاقات الضوئية من توزيع درامى للإضاءة التى أبرزت الوجوه النحاسية فى ضوء قمرى ساحر ينعكس على رداء بائع العرقسوس والحمار وغطاء الرأس للرجل الذى يعلوه، وعلى وجه الحمار فى سكينة تعادل النغم البارد فى اللون الأزرق فى الخط الأفقى فى الخلفية، والتى انعكست على أشرعة المراكب المحورة بشكل أقرب إلى الاصطلاح والتيمة منه إلى الواقعية.

من ذلك نستطيع أن نتلمس أسلوب محمود سعيد فى هندسة العمل والتحوير فى المرئيات، حتى أصبحت رموزاً خاصة وأضفى عليها ألواناً تؤكد هويتها، والدلالات التأويلية لتلك المفردات تحمل الكثير من المعانى والمضامين التى تعكس شخصية الفنان الفنية، وتتفاعل فى كلٍ، وإن بدا للوهلة الأولى منفصلاً، إلا أنه استطاع - بذكاء - خلق تفعيلة كيمائية خلطت الأشكال بالموضوع فى بوتقة الألوان والدلالات الخطية المرتسمة على ملامح شخصياته.

فعندما نقترب من الفتيات نجدهن أقرب إلى القوالب النحتية المجسمة، تنبعث من داخلها أضواء يخفى جانباً كبيراً منها بالأغطية التى تثير الفضول إلى تتبع دفئها ورشاقة حركتها لتمثيل المعنى الرفيع فى الخصوبة والعطاء لثلاثية النغم فى الفتيات الثلاث، وما ارتسم على وجوههن من صمت الحياء، ودلال أولاد البلد، وفى وجه بائع العرقسوس نتلمح الصمت ذا الدلالة الصامدة على العناء، وحالة الرضى التى تنبعث من داخل ملامحه وتكوينه، فى هيئة قوسية تتحمل عناء ما يحمل من إبريق ذى حجم كبير، ومعدات أخرى لم يغفلها الفنان بكل تفصيلاتها، وعلى الجانب الآخر وجه رجل ربما يذكرنا بمحنوتات إخناتون، ويحيل قسمات وجهه شباب وحدة جامعة، فى صمت مغلقاً عينيه فى ثبات وهدوء ينم عن سكونه ووداعة الحمار الذى يركب فوقه، ويحمل طفلاً يتفجر وجهه حيوية مضيئة ولكنها تشعرنا أيضاً بالصمت، حتى أن الفنان لم يغفل ملامح الحمار التى بدت وكأنها من نفس العالم الذى يحاه هؤلاء الأشخاص، وتأخذ فى تحويرها تناسقاً رفيعاً قائماً على الخطوط القوسية، وبدت عينه المحورة بنفس المنطق تحمل دلالةً وداعةٍ وسكوناً فى صمت.

العمل به تفصيلات عديدة من الملامح الدقيقة التى أراد الفنان أن يجمعها بداخله، كحلول تشكيلية لربط الأجزاء بالعمل، مثل الكلب فى الخلفية والمبالغة، انفراد يد المرأة التى تحمل «بلاصاً» بيسار اللوحة حتى تقترب من الفتيات، وامتداد الأشرعة فى تعاقب غرض متكرر، والحمامة التى تتقدم العمل وتقود النظر إلى الداخل

بالإيمـاءة إلى نظرتهـا فى ثبـات، وكـذلك القطة السـاكنة أسـفل المنزل خلف بـائع العرقسوس وتوزيع بعض نماذجه البشرية لتضفير التصميم فى نسيج ملتحم به خطوطه. مثال تشخيصه رجلاً يجلس بجوار المنزل ووضع آخر على الكورنيش أيضاً معطياً ظهره لأمامية اللوحة، ويردد ذلك فى شخصية المرأة التى تحمل «بلاصاً» مرة فى جهة اليمين تتجه إلى الداخل، ومرة أخرى فى جهة اليسار تتقدم إلى أمامية العمل، وبجوارها امرأتان بينهما طفل رافع يده لأعلى، تلك النماذج تلتحم بالخلفية التى تقل فى وضوح تفصيلاتها والتى تمثل النيل بلونه الأزرق وأشرعة المراكب، حتى لتبدو تلك العناصر ليست تمثيلاً لواقع حركى فقط، بل لتفاعل بين أجواء مختلفة بالعمل.

وتهيمن على اللوحة ظلال ضوئية أقرب إلى نبضات ضوئية لإحدى الليالى الساحرة بالمدينة التى تعكس الهدوء والثبات، كأنها نماذج تثبتت فى موضع تصوير شخصى تحمل صفة الثبات والرسوخ، وتتفجر بداخلها أحاسيس تكاد تفور من داخلها عندما نتلمسها بأعيننا وتشع بداخلنا تهب لهيب الحيوية والدفء، وتعكس وجدان هوية الفنان لدى أبناء وطنه، من تقدير واعتزاز وهيمنة لجو صامت يغلب عليه الحلم.

المراجع

١- أحمد راسم - المصور محمود سعيد - مقال - مجلتى - مجلد٢-١٩٣٥- ص١٦٣.
٢- بدر الدين أبو غازى - محمود سعيد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢.

تحليل مورفولوجى لمختارات من أعمال محمود سعيد

ا.د عبد الرحمن النشار

تتعرض هذه الدراسة لمختارات من أعمال المصور «محمود سعيد» بالتحليل، وفقاً للمنهج «المورفولجى». وهذا المنهج فى تحليل الأعمال الفنية يبحث فى تحديد خصائص الأجزاء، أو المفردات وتركيب ملامحها، وبيان علاقة تلك المفردات أو الأجزاء ببعضها البعض، بما يشكل البنية الكلية للعمل الفنى. فتصنيف علاقة الأجزاء، وتأثير توظيفها للتفاعل معاً فى محاور هندسية، وتحديد العلاقات المعمارية للاتزان والحركة وفقاً لانتشار الضوء واللون فى أعمال «محمود سعيد» هو ما تهدف إليه هذه الدراسة.

وقد تم اختيار الأعمال التى شملها التحليل فى هذه الدراسات لتمثل نماذج من المراحل والموضوعات المختلفة، لتقديم تصور شامل لخصائص منهج الفنان فى بنائيات تكويناته، وذلك فى لوحات «المدينة» و«الصيد العجيب» و«الصلاة» و«العائلة» و«ذات الجدائل الذهبية» و«ذات الرداء الأزرق» و«محجر التلك»، وسيتم تحليل الأعمال وفقاً للخطوات التالية:

تجريد اللوحة من عناصرها التشخيصية، لبيان الأسس البنائية لعلاقات المساحات والكتل ودرجات الفاتح والغامق، خلال مسار اتجاهات الخطوط وامتدادها، فى محاولة لإدراك الإحكام بين العناصر التشكيلية البحتة التى تقوم عليها بنية انتظام التكوين وعلاقاته المعمارية.

إنشاء شبكات هندسية غير تقليدية وفقاً لطبيعة اللوحات، من خلال توصيل المحاور الرأسية والأفقية والمائلة خلال اتجاهات العناصر فى تكوينات اللوحات، وذلك للكشف عن العلاقات النسبية والهندسية لمفردات اللوحة، وتحديد نقاط الارتكاز فيها، التوصل لأهم الخصائص والسمات المميزة فى أعمال «محمود سعيد».

أما عن تناول أعمال «محمود سعيد» من خلال الأبعاد الفلسفية والاجتماعية، والتاريخية، فذلك مدخل آخر فى تحليل ورؤية الأعمال، يحتاج إلى بحث آخر.

ويجدر بى تقديم الشكر للدكتور/ نبيل عبد السلام المدرس المساعد بقسم النقد والتذوق الفنى بكلية التربية الفنية، كباحث متميز، لقيامة بإسهامات عديدة ومعاونات كثيرة أثناء إتمام هذه الدراسة، فقد شارك وعاون فى رسم وتجهيز الشبكات الهندسية، وأسهم فى تحليل اللوحات الفنية المختارة، وجمع المعلومات، وتنظيمها وتنسيقها.

تحليل الأعمال المختارة:

اللوحة الأولى: المدينة، ١٩٣٧، زيت على أبلاكاش.

٣٤٨ × ٢٠٠ سم، متحف الفن الحديث، القاهرة.

يقوم انتظام التكوين فى ملحمة «المدينة» (شكل١) خلال الشبكات الهندسية شكل ١ (١، ب) على عدة أسس وعلاقات نعرضها على النحو التالى:

فى الشكل التخطيطى (١ - ١) نجد فى المستوى الأول لأمامية اللوحة تتحقق دينامية التماثل خلال تنوع إيقاع الكتلتين يمين ويسار اللوحة. فـ «بائع العرقسوس» وخلفيته «المنزل الشعبى» على يسار اللوحة يشكل مثلثاً تتجه قمته إلى داخل الصورة. وتتضمن هذه الكتلة تفاصيل ومحاور مغايرة تماماً لتفاصيل ومحاور كتلة يمين اللوحة، المتمثلة فى «الرجل والطفل والحمار» وخلفيتهم «المنزل الشعبى» الذى يشكل مثلثاً قمته إلى داخل الصورة أيضاً.

فى المستوى المنظورى الثانى لتوزيع عناصر اللوحة يتحقق التماثل الدينامى خلال

وضع الفتيات الثلاث «بنات بحرى» فى منتصف اللوحة تقريباً، فنجد أن وضع الفتاتين الوسطى واليسرى يشكل كتلة واحدة متماسكة، لينتفى وضع التماثل التقليدى، خلال وضع الفتاة اليمنى التى تظهر فى مستوى منظورى يجعلها مرتدة إلى الخلف، بعيداً عن المستوى المنظورى للفتاتين الوسطى واليسرى. كما تتأكد دينامية التنوع فى ذلك التماثل، خلال اختلاف حركات الأذرع والأيدى، وشكل الأثواب، وملامح الوجوه، واتجاه نظرات العيون، والإسقاط الضوئى على أجساد الفتيات الثلاث، مما يريح العين من الجمود الاستاتيكى للتماثل.

فى المستوى المنظورى الثالث للوحة نجد تماثلاً آخر لكتلتى «حاملتى الجرة»؛ فحاملة الجرة اليمنى أصغر حجماً من اليسرى، وتتجه إلى أمامية اللوحة، أما حاملة الجرة اليسرى فأكبر حجماً، وتتجه نحو خلفية اللوحة، وذلك بخلاف دينامية التماثل المحققة فى اختلاف حركات الأذرع للفتاتين.

فى المستوى المنظورى الرابع للوحة، يتحقق الإيقاع الدينامى المتناغم لترديد أشرع مزدوجة لمراكب متماثلة على يمين ويسار اللوحة، خلال اختلاف حجم الأشرعة، ودرجات الفاتح والغامق والإسقاط الضوئى عليها.

فى الشبكة الهندسية (شكل ١ - أ) للوحة نجد أن الخطوط المجردة الرأسية، والأفقية، تظهر تقسيماً نسبياً رياضياً لمسطح اللوحة، ويعكس انتظام العناصر وتفصيلاتها الداخلية وفق نسق ذى ضوابط هندسية، فنرى أن امتداد الخطوط الرأسية، والأفقية، والمائلة، يحدد تواصل وإكمال العين لعلاقات عناصر التكوين المتشابكة والمتعددة فى يسر. وعلى سبيل المثال إذا تتبعنا مسار الخط المائل الذى يبدأ من الزاوية السفلى جهة يمين اللوحة فى التخطيط الهندسى، نجد أن العين تنتقل من نقطة يد «بائع العرقسوس» أسفل يمين اللوحة لتلتقى مع الخط الذى يرسم مصب إبريق العرقسوس، ليتجه مسار العين نحو اليد اليسرى لفتاة «بنات بحرى» الوسطى، وينتقل الإبصار فى إكمال المسار نحو وجه «فتاة بحرى» اليسرى، وهكذا يمكن تتبع امتداد مسار شبكة الخطوط الرأسية،

والأفقية، والمائلة، فى إدراك الترابط بين عناصر التكوين، وفقاً لاتساق هندسى مترابط.

فى الشكل التخطيطى (١- ب) يتبين لنا خلال شبكة الخطوط التى تلتقى وتمتد مع عناصر التكوين، واتجاهات أجزائها وفقاً لمسارات الضوء والظل، تعدد نقاط الارتكاز والتى تنتشر أهميتها لتشغل مسطح اللوحة الكلى، فنقطة الارتكاز رقم (١) فى التخطيط والتى تمثل التمركز الإشعاعى لمنتصف اللوحة تقريباً، تتساوى فى أهميتها مع نقاط الارتكاز الأخرى رقم (٢، ٣، ٤..إلخ). إذ إن نقطة الارتكاز رقم(١) تعطى إدراكاً غير ثابت، بل هو إدراك حركى حيث إنها تلتقى عند المنشأ الحركى لركبة «فتاة بحرى» الوسطى وهى تدرك أنها متحركة، مما يجعل العين تنتقل إلى نقاط الارتكاز الأخرى لتشغل المسطح الكلى لأجزاء التكوين. كما يلعب الإسقاط الضوئى على عناصر التكوين - والذى تتساوى قوته - دوراً كبيراً فى انتقال العين لنقاط الارتكاز العديدة المنتشرة على مسطح اللوحة لتكتسب علاقات التكوين ترابطاً، وتماسكاً، وإشعاعاً حيوياً.

الإيقاع اللونى للوحة يسيطر عليه تآلف، يجمع بين مجموعة من الألوان البنية يغلب عليها "Bernt Siennel " و "Bernt Umber"، وبين مجموعة من الألوان الزرقاء يغلب عليها "cupalt"و "ultramarine" خلال عمومية داكنة. وتظهر الألوان خلال شدة عالية من البريق الناصع، والتشبع المتوهج.

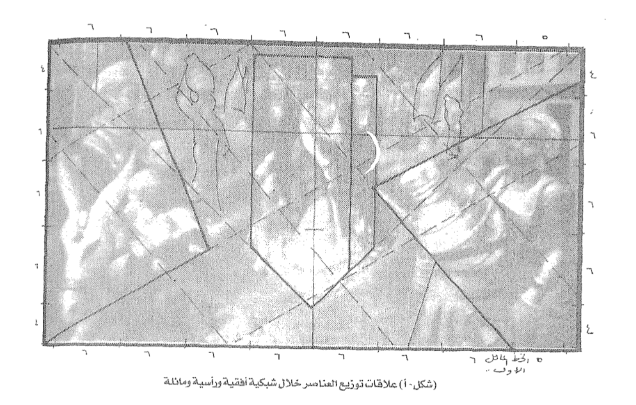
إستخدام الألوان القوية والدافئة يظهر الأجسام والأشكال ويجعلها ذات بريق نحاسى متوهج وكأن الضوء ينبعث من داخلها، ويكسبها حرارة وحيوية، كما أن توظيف اللون فى اللوحة يؤكد الرسوخ المهارى لعلاقات الأشكال والعناصر؛ فالألوان الرصينة ذات الكثافة العالية والتباين الحاد يؤكدان على إظهار الكتل خلال تجسيم إسطوانى، ويدعم هذا التجسيم معالجة تقنية لالتقاء النور والظل بما يحقق توازناً يتسم بالصلابة النحتية، كما يساعد توزيع اللون على إيجاد بعداً منظورياً منتشراً فى أرجاء اللوحة، بما يحقق توالى المستويات البعدية للأشكال والعناصر، ويظهر رحابة المكان واتساعه لاستيعاب أحداث المدينة وصخبها.



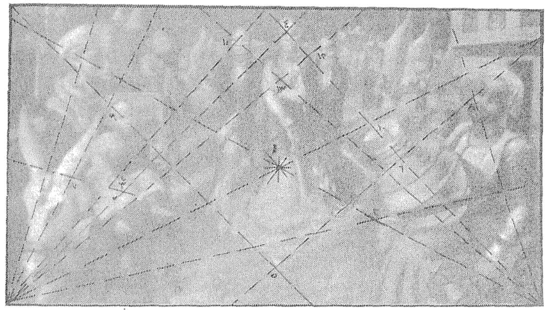
شكل (١) المدينة - ١٩٢٧



شكل (١) المدينة - ١٩٢٧



(شكل - أ) علاقات توزيع العناصر خلال شبكية أفقية ورأسية ومائلة



(شكل ١-ب) شبكية توضح نقاط الارتكاز العديدة فى اللوحة
خلال تتابع مسارات واتجاهات العناصر والأضواء

اللوحة الثانية: «الصيد العجيب» ١٩٣٣.

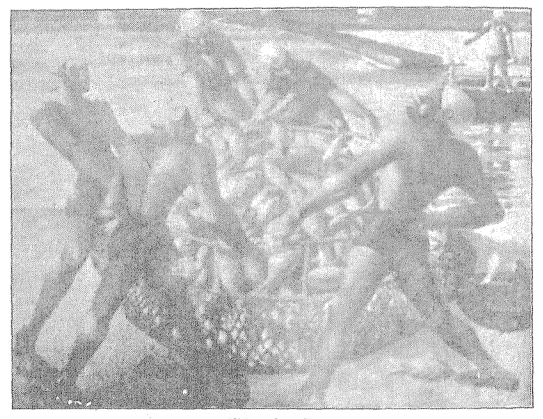
تتميز لوحة «الصيد العجيب» (شكل ٢) بقيم بنائية ذات إيقاع ملىء بالحركة والحيوية، ومسارات دائرية ديناميكية، ويظهر إحكام بنائيات التكوين فى اللوحة خلال توصيل شبكة من الخطوط، تحدد علاقات الأشكال واتجاهاتها شكل ٢ (أ، ب) نعرضها على النحو التالى:

يسيطر على اللوحة تكوين مركزى دائرى يظهر على ثلاثة مستويات للرؤية، وتكون مجموعة اتجاهات لدوائر متوازية أفقياً، الاتجاه الدائرى الأول يمثله الخط الأسفل لشبكة الصيادين، ومسار اتجاهه الدائرى يتأكد بصورة واضحة اعتماداً على الكثافة الظلية التى تظهر الإحساس بثقل الشبكة المملوءة بالسمك، والاتجاه الدائرى الثانى يمثل الخط الأوسط من الشبكة، ومن خلال استكمال العين لمساره يتأكد الإحساس الحركى، أما الاتجاه الدائرى الثالث فيمثل الخط العلوى للشبكة كخط دائرى، تلتقى عنده أيدى الصيادين فى نقاط متتابعة، مما يزيد الإحساس بتحريك شبكة الصيد وامتلائها بالصيد الوفير، وتتولى اتجاهات الدوائر المتوازية أفقياً من خلال إكمال مسار إيهامى يصل بين رءوس الصيادين، مما يؤكد على المسار الحركى للأشكال، كما فى (شكل ٢– أ).

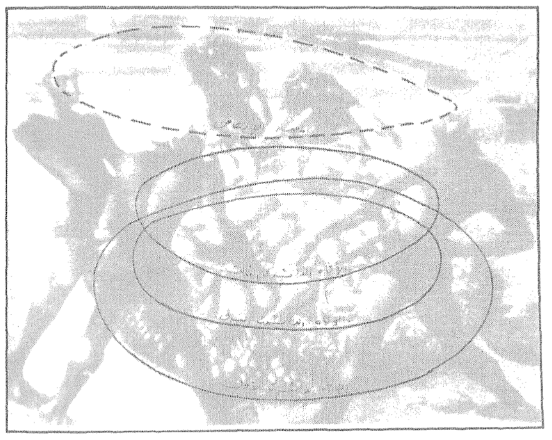
إذا ما تتبعنا مسار الخطوط الخارجية لأيدى وأرجل وأجسام الصيادين – والتى تكاد تشغل معظم فراغ اللوحة – لوجدنا علاقات قائمة على أشكال متنوعة لمثلثات تتماس وتتقابل وتتعاكس خلال ترديد متتابع حول مركز التكوين، ذلك الانتظام الذى يؤكد ويزيد من الإحساس بالمسار الحركى للصيادين، كما يشكل مسار خط المرسى البحرى أعلى يمين اللوحة فى التقائه مع رأس الصياد جهة اليمين، واستمرار اندفاعه فى اتجاه ذراعه الأيسر اندفاعاً حركياً نحو المركز. وبذلك نجد أن الفنان قد وظف أوضاع عناصره، وحركاتها لتؤكد على ديمومة حركة دائرة تنظيم حول مركز التكوين، كما فى (شكل ٢– ب).

يتعاظم البناء المعمارى الصلب لأجسام الصيادين، خلال المبالغة فى الأرجل، والأذرع، وتتأكد تلك الصلابة بوضوح فى قوة سيقان الصيادين الواقفين فى أماميه التكوين وارتكاز أقدامهم بثقل على أرضية اللوحة، مما يزيد الإحساس بضخامة العمل وقوة التعبير.

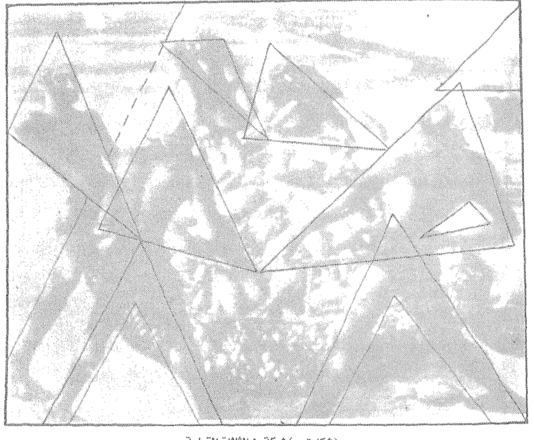
توظيف الأضواء المتباينة والحادة على عناصر التكوين فى اللوحة، يؤكد صلابة الأجسام خلال تجسيم إسطوانى نحتى، يتميز بحالة إشعاعية براقة. ويعمل انتشار الضوء خلال نقاط ارتكازية متعددة، على تأكيد المسار الحركى المركزى للتكوين، كما أن هذا الانتشار يعطى إحساساً برحابة المكان واتساعه ويستوعب الحركة الدائرية فى ديمومة. كذلك يعمل اختلاف شدة الدرجات الضوئية الساقطة على العناصر، على زيادة الإحساس بامتداد خلفية التكوين إلى بعدية عميقة.



الصيد العجيب ١٩٣٢



(شكل -أ) توالى اتجاهات الدوائر المتوازية أفقيا والتى تعمل
على الإحساس بالحركة الدائرية



(شكل ٢-ب) شبكة من المثلثات المتماسة
والمتقابلة والمتعاكسة تعطى إحساسا حركيا حول المركز

اللوحة الثالثة: «الصلاة» – ١٩٣٤ – زيت على أبلاكاش
٥٨ × ٧٩سم – متحف الفن الحديث – القاهرة – رقم السجل ٥٤٩.

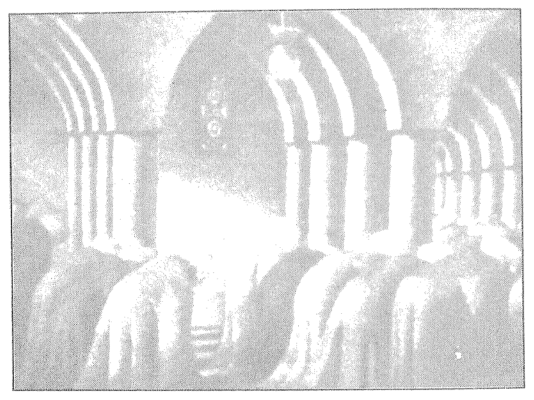
يأتى التكوين المتميز فى لوحة «الصلاة» (شكل ٣) بخصائصه الجمالية، وبنائياته الهندسية، التى يمكن إدراكها خلال الشبكة الهندسية (شكل ٣ – أ) على النحو التالى:

الأساس الهندسى للوحة يعتمد على بنائيات معمارية تسيطر على علاقات التكوين فعناصر المسجد المعمارية من خطوط أعمدة، وأقواس عقود، تتردد وتتابع جهة اليسار، يقابلها ترديد عكسى للأقواس جهة اليمين تنشأ من أوضاع صفوف المصلين، مما يحقق نوعاً من التوازن بين الجزء الأسفل، وبين الجزء الأعلى من اللوحة، كما أن هذه العلاقة تبتعد عن الرتابة التى قد تنشأ من تتالى الأقواس فى اتجاه موحد.

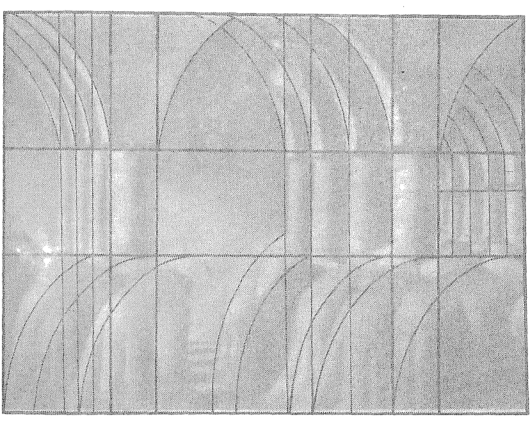
تنقسم اللوحة إلى ثلاث مساحات أفقية متساوية تقريباً، وتشغل المساحة الأولى جهة أسفل اللوحة صفوف المصلين فى حالة الركوع، وتشغل المساحة العليا أقواس العقود بخطوطها المنحنية، عكس اتجاه المصلين، بينما تشغل المساحة الوسطى خطوط الأعمدة الرأسية، وذلك التنظيم يمهد للعين أن تتجه فى – هدوء وسلاسة – نحو اتجاهى الخطوط المنحنية لكل من المساحات العليا والسفلى.

إذا ما تتبعنا مسار الخطوط الرأسية لوجدنا بها ثلاث مساحات، الوسطى ضعف أى من المساحتين اليمنى أو اليسرى. وبهذا التقسيم استطاع الفنان أن يعطى بعدية متسعة لرؤية المكان انطلاقاً من منتصف اللوحة. كما أن حدة التماثل بين المساحة اليمنى واليسرى قد تلاشت خلال أشكال العلاقات الداخلية المرسومة فى كل منهما. كذلك تعدد العقود وتتاليها أكد الإحساس بامتداد ورحابة المكان إلى أبعاد لا نهائية، ذلك التنظيم الذى يتفق مع طبيعة الموضوع وما يتسم به من خشوع.

توزيع الألوان فى اللوحة يؤكد على البعد المنظورى والعمق خلال مجموعة لونية متوافقة بين البنيات والأزرقات فى عمومية داكنة، بما يعطى إحساساً بالرهبة والخشوع. وسقوط الضوء من مصدر موحد من جهة يسار اللوحة، أكد تتالى صفوف المصلين والعقود والأعمدة خلال تجسيم نحتى، أظهر صلابة ورسوخ العناصر واستقرارها.



شكل (٢) الصلاة ١٩٢٤



شكل (٢أ) - شبكة الخطوط الرأسية والأفقية التى تظهر
العلاقة النسبية وتتابع الخطوط المنحنية فى اتجاهات متعاكسة

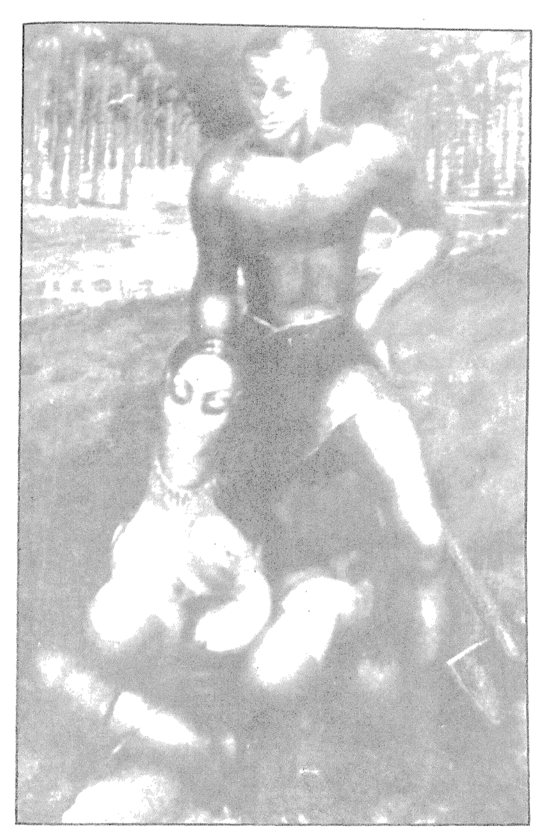
اللوحة الرابعة: «العائلة» – ١٩٣٥ – ١٩٣٦.

تعتبر لوحة «العائلة» (شكل٤) من البدايات الأولى لأعمال «محمود سعيد»، وأفراد العائلة فى اللوحة هم : الأب، وهو فلاح يقف شامخاً وسط التكوين، وزوجته الجالسة فى أمامية اللوحة على اليسار وهى ترضع طفلها. ومن خلال التخطيط الشبكى الهرمى لبنائيات التكوين فى لوحة «العائلة» (شكل ٤ – أ) نعرض العلاقات والأسس التركيبية على النحو التالى:

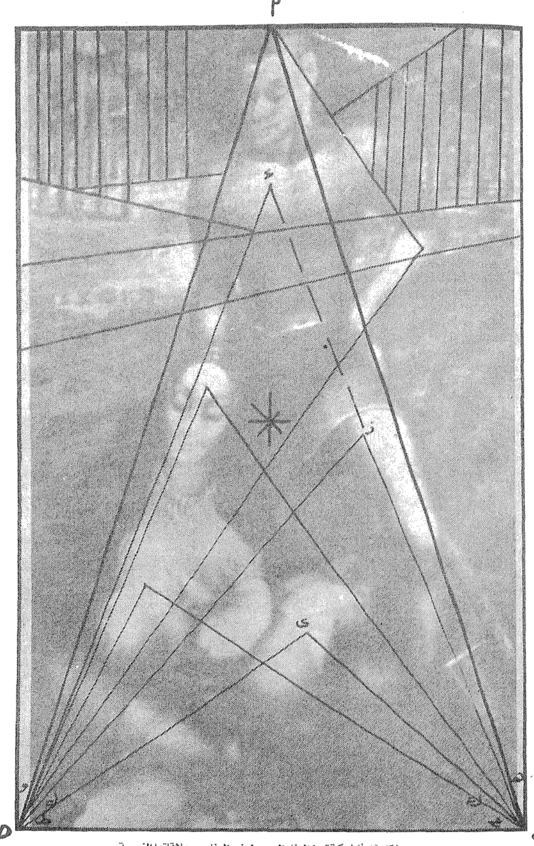
الأساس الهندسى لتكوين لوحة «العائلة» يقوم على وجود بناء هرمى أساسى هو (أ، ب ، جـ) على التخطيط الهندسى، ترتكز قاعدته لتشمل مساحة الضلع السفلى للوحة، وتتصل قمته عند منتصف الضلع العلوى. وبذلك يصبح الهرم شكلاً لمثلث متساوى الساقين تقريباً. وبطريقة يسيرة لا تخطئها العين، إذا أوصلنا نقطتى قاعدة الهرم اليمنى واليسرى، لتلتقى عند نقاط الارتكاز التى تمثل مناطق الضوء المتمركزة على وجوه وأطراف أفراد العائلة، لوجدنا العديد من الأشكال الهرمية المتنوعة التى تتجاور وتتتالى وتتراكب بعضها فوق البعض داخل فراغ مساحة الهرم الأساسى، لتشكل مثلثات متساوية الساقين أيضاً، مثل المثلث (د، هـ ، و) ، (ز، حـ ، ط)، (ى ، ك ،ل).. إلخ والموضحة على الرسم التخطيطى للوحة. وهذا التجاور والتتالى والتراكب، يؤكد على رسوخ وصلابه المعمار البنائى للهرم الأساسى.

تكتسب خلفية اللوحة بعداً منظورياً عميقاً، خلال تقاطع خط الأفق المائل مع الشكل الهرمى فى الثلث العلوى من التكوين. كما أن توالى خطوط الأفق وتعامد جذوع النخيل فى مستويات مختلفة عليها، ساعدت على الإحساس برحابه العمق الفراغى. ومن خلال خطى منظور نهاية النخيل يمين ويسار اللوحة، تحقق وجود فراغ على شكل هرمى مقلوب قاعدته ترتكز على الضلع العلوى من اللوحة، مما أتاح تأكيد وإظهار وجه الأب كعنصر له أهمية أساسية فى التكوين.

الإيقاع اللونى للتكوين قائم على مجموعة لونية بين الأزرقات والبنيات يغلب عليها



(شكل (٤) العائلة - ١٩٢٥-١٩٢٦



شكل (٤-أ) شبكة تبين البناء الهرمى لوضع العناصر وعلاقاتها النسبية

سيطرة للبنيّات المحمرة، خلال عمومية داكنة، وقد ساعد اختزال التفاصيل اللونية لخلفية التكوين، على تأكيد الشكل الهرمى فى فراغ اللوحة، كما أن تركيز الألوان الساخنة وشدة الإضاءة العالية على وجه وأطراف العائلة - خلال تجسيم نحتى - قد أكد على صلابة الأجسام وقوتها التعبيرية من جانب، وتركيز النظر حول البناء الهرمى للتكوين من جانب آخر.

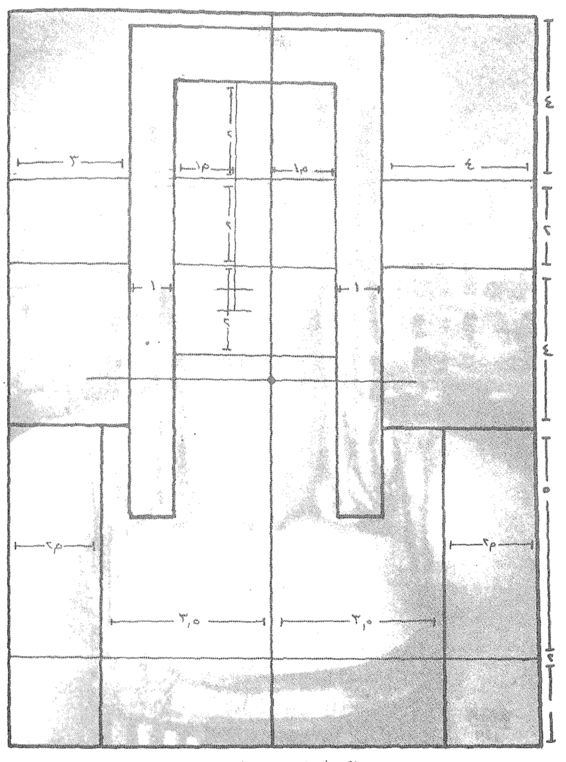
وجدير بالذكر أن نشير إلى أهمية هذه اللوحة، فى بدايات «محمود سعيد» حيث وضع أفراد العائلة خلال تكتل هرمى فى التكوين، بالإضافة لألوانها العمومية الداكنة، وكذلك طريقة إسقاط الضوء على أساس من الارتكاز الهرمى، تجعلنا نستشعر تأثر الفنان بالعلاقات البنائية لكلاسيكيات عصر النهضة. ذلك أن التركيب البنائى الذى يذكرنا بالتكوينات الهرمية، والإسقاط الضوئى المتمركز، عند «ليوناردو دافنشى» و «رفائيل»، إلا أن تأكيد الملامح المصرية الأصيلة التى حققها «محمود سعيد» على وجهى الأب والزوجة بصورة واضحة، تجعل من اللوحة نقطة انطلاق، وثمرة لقاء لتزاوج عميق بين روح الفنان وذوقه المصرى العميق، وبين استلهام القواعد البنائية لفن عصر النهضة الإيطالية. تلك الأسس الهندسية التى استمرت فى تدعيم بنائيات لوحات الفنان، لتنطلق إبداعياته التصويرية نحو شخصية مصرية صميمة ومتفردة.

اللوحة الخامسة: «ذات الجدائل الذهبية» ١٩٣٣ - زيت على توال - ٦٠ × ٧٠ سم - متحف الفنون الجميلة - الإسكندرية

يتضح من الشبكة الهندسية المربعة الناشئة من توصيل المحاور الرأسية والأفقية (شكل ٥ - أ) للوحة «ذات الجدائل الذهبية» (شكل ٥)، وجود علاقات ذات طبيعة هندسية، فإذا تتبعنا وضع الفتاة فى فراغ اللوحة كبناء تصميمى، لوجدنا أن المساحة التى يشغلها الوجه بالنسبة للمساحة التى يشغلها وجه الفتاة، تكاد تكون متساوية عند منتصف التكوين.



شكل (٥) ذات الجدائل الذهبية - ١٩٣٢



شكل ٥-أ) شبكة للخطوط الأفقية والرأسية
التى تظهر النسب الرياضية بين علاقات الأجزاء

والنسبة بين امتداد الخط الرأسى أعلى الجبهة إلى مستوى العينين، وبين امتداد الأنف، وبين المسافة الممتدة حتى نهاية الذقن، نسبة متساوية هى ٢:٢:٢. وكذلك الخط الرأسى الذى ينصف اللوحة يفصل التماثل المتطابق الأمامى لجسم الفتاة، حيث تتساوى النسبة لمساحة الذراعين وهى ٥ و٢: ٥ و٢ والنسبة لمساحة النهدين وهى ٥ و٣:٥ و٣. والنسبة للمساحة التى تشغلها جدائل الشعر اليمنى واليسرى وهى ١:١.

ويكسر حدة التماثل ميل الوجه الذى يظهر فى وضع ثلاثة أرباع، كما يخضع انحراف الوجه لنسبة هندسية، يظهرها الامتداد الأفقى للعلاقة بين الوجنتين والأنف وهى ٥و١: ٥و١. ويتأكد التقسيم النسبى لخلفية التكوين، حيث تتساوى المساحتين من أعلى اللوحة حتى كتفى الفتاة، ويفصل بين المساحتان الامتداد الأفقى لمساحة العمائر، التى تمثل خط الأفق خلال علاقة نسبية هى ٤:٢:٤.

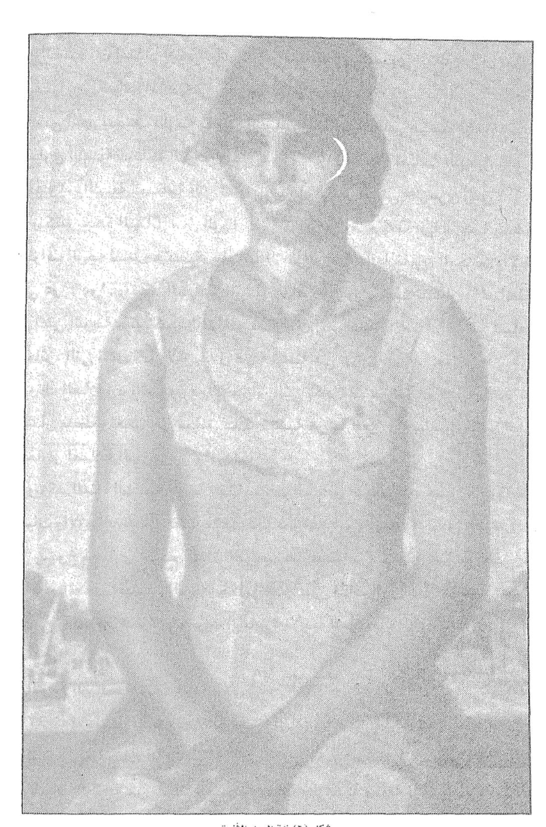
وتلك العلاقات النسبية بين الأجزاء، التى تكاد تخضع لوحدة قياس تردد فى انتشار منتظم، تعمل على تحقيق علاقة نسبية مريحة للعين من جانب، وتأكيد البناء المعمارى لصلابة التكوين من جانب آخر.

ويؤكد البناء الشامخ للوحة الفتاة «ذات الجدائل الذهبية»، مجموعة لونية من البنيات والأزرقات، خلال تقنية حققت تجسيماً نحتياً متماسكاً، وأضواء باهرة، أدت إلى رسوخ معمارى لجسم الفتاة، الذى يجسد فيضاً من الأنوثة والنضج والحيوية. ويتعاظم المعمار الهندسى للوجه، خلال إطلالة عيون «ذات الجدائل الذهبية» فى جرأة ورسوخ وديمومة، تذكرنا بالنظرات الساهرة الأبدية لتمثال «أبو الهول».

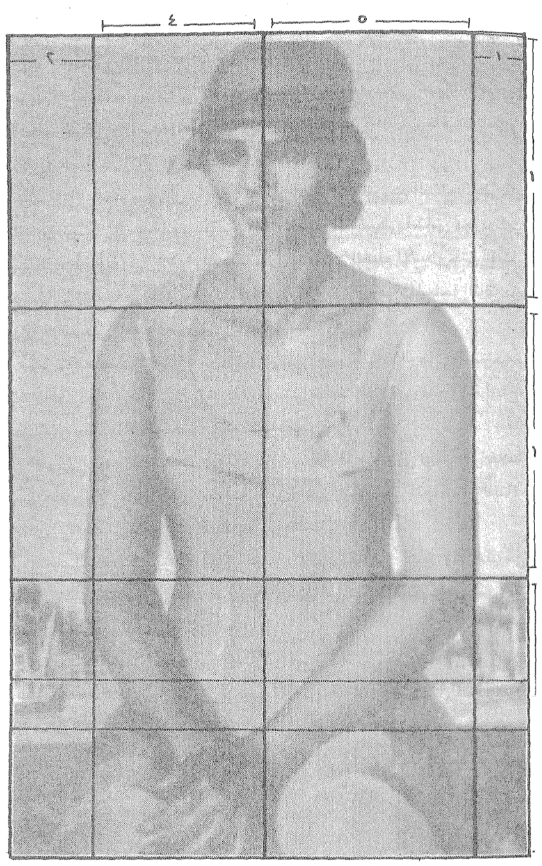
اللوحة السادسة: «ذات الرداء الأزرق» – ١٩٤٧ – زيت على أبلاكاش

٦٣ × ٩٤سم – متحف الفن الحديث – القاهرة – رقم السجل ١٨٤.

تتسم لوحة «ذات الرداء الأزرق» (شكل ٦) بتكوين معمارى هندسى، قائم على المساحات الناتجة من تقاطع الخطوط الأفقية والرأسية مكونة فيما بينهما علاقات



شكل (٦) ذات الرداء الأزرق



(شكل ٦-أ) شبكة الخطوط أفقية ورأسية
تظهر العلاقات النسبية للبناء المعماري الراسخ

هندسية نسبية، حققت تكويناً مستقر راسخاً قوياً، ومن خلال الشبكة الهندسية للخطوط الأفقية والرأسية (شكل ٦-٢) يمكن الكشف عن علاقات وبنائيات التكوين النسبية على النحو التالي:

تشغل الفتاة أمامية اللوحة بحيث تصل رأسها لتتماس مع الضلع الأعلى من الصورة، وتتأكد النسبة الهندسية بين أجزاء جسم الفتاة، على أساس وجود ثلاث مساحات متساوية وهى ١:١:١، المساحة الأولى تبدأ من الضلع الأسفل حتى مفصل كوعى الفتاة، المساحة الثانية من مفصل الكوع حتى بداية الرقبة، المساحة الثالثة من بداية الرقبة حتى الضلع العلوى من اللوحة.

كما تتأكد الصلابة المعمارية من الخط الرأسى الذى ينصف اللوحة، فيقسم جسم الفتاة إلى نسبة هى ٤:٥. وهى النسبة التى تظهر جسم الفتاة فى وضع ثلاثة أرباع، بما يكسر حدة التماثل لجلستها فى الوضع الأمامى.

الفراغ الرأسى الذى يحيط بالفتاة يمين ويسار اللوحة، يأتى أيضاً فى علاقة نسبية وهى ٢:١، بحيث تكون المساحة الكبرى على اليسار فى اتجاه نظر الفتاة، ويؤدى إلى إمتداد الفراغ أمام الفتاة، بما يتيح النظر للرؤية الممتدة.

انتظام العلاقات النسبية بين أجزاء اللوحة - والتى تربط بين الشكل والأرضية فى نظام رياضى يتردد فى وحدات قياسية - يؤدى إلى تماسك التكوين، ويعمل على تحقيق الرسوخ، والثبات المعمارى للوحة.

ويتأكد هذا البناء المعمارى الراسخ من خلال مجموعة لونية من الأزرقات والبنيات، مع سيادة اللون الأزرق فى عمومية متوسطة الدرجة، وتعمل كثافة اللون والإسقاط الضوئى على تأكيد العمارة الصلبة لجسم الفتاة خلال تجسيم نحتى قوى. ويساعد وجود خط الأفق عند ثلث اللوحة تقريباً، إلى إظهار جسم الفتاة فى وضع ومكانة تتسم بالعظمة والشموخ.

اللوحة السابعة: «محجر التلك» – ١٩٥١.

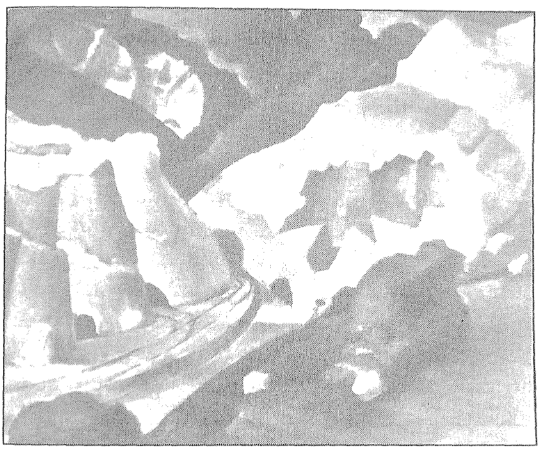
. من مجموعة المناظر العديدة التى رسمها الفنان أثناء تجواله فى ربوع مصر وفى أوروبا، وللكشف عن طبيعة المكان، وخصائصه الجمالية، وعلاقات التكوين، وبنائياته فى اللوحة، يمكن إدراكها خلال الرسم التخطيطى شكل (٧ – أ) على النحو التالى:

إذا ما تتبعنا خطوط التكوين العامة التى تفصل بين الغامق والفاتح فى لوحة «محجر التلك» (شكل ٧)، تكشف لنا وجود أربع مساحات كبرى هى أ، ب ، جـ ، د . والمساحتان «أ ،ب »، ذات اللون الغامق، تمثلان مثلثين كبيرين متساويين فى المساحة تقريباً، ومتعاكسين فى الوضع. قاعدة المثلث (أ) ترتكز على حافة الضلع العلوى للوحة، فى حين ترتكز قاعدة المثلث (ب) على حافة الضلع الأسفل للوحة، وقِمّتا المثلثين تتجهان إلى الداخل بصورة متعاكسة يمين ويسار التكوين.

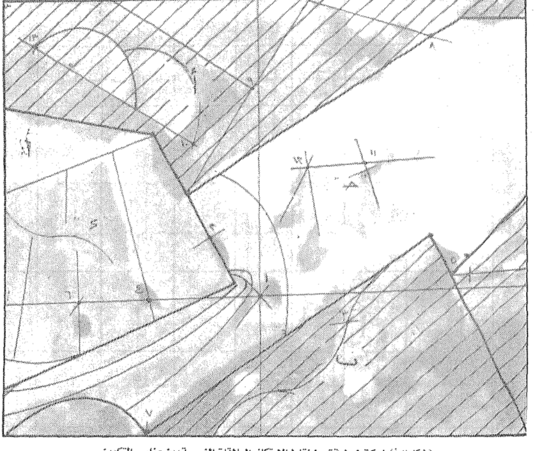
المثلثان أ ، ب يحصران بينهما المساحتين ذاتا اللون الفاتح «جـ ، د» واللتان تمثلان شكلين لشبه رباعيين، يلاصقان حافتى اللوحة اليمنى واليسرى، ويلتقيان عند منتصف التكوين تقريباً، والمساحة «د» لشبه الرباعى تتميز بدرجة أعمق قليلا من المساحة «جـ».

التنظيم فى علاقات المساحات الأربعة فى اللوحة، يحقق نقطة الارتكاز رقم (١) وفق تلاقى نسبى بين الخط الرأسى المنصف للتكوين، وبين الخط الأفقى الذى يمثل نسبة ثلث الارتفاع جهة أسفل اللوحة. ووجود نقطة الارتكاز فى هذه العلاقة النسبية لسطح التكوين، إنما يؤكد على العمق الفراغى الذى تولد عن استخدام منظور «عين الطائر» – منظور أسفل مستوى النظر – الذى اتبعه الفنان للتعبير عن الارتفاعات الشاهقة لتلال وجبال المحجر كخاصية لجغرافية المكان.

تنتشر نقط الارتكاز على مسطح اللوحة فى اتجاهات متفرقة، وعلى سبيل المثال النقاط ١ ،٢، ٣ ،٤.. إلخ، التى تتحقق خلال التباين، بين نقاط الغامق والفاتح، وهذا الانتظام يؤكد على اتساع مسارات ومداخل المحاجر الملتوية، بين نقاط الغامق والفاتح، والحلزونية، وكذلك تعاظم تعدد مستويات الارتفاعات التى تتجه بعين



شكل (٧) محجر التلك - ١٩٤٧



(شكل ٧-أ) شبكة خطية تبين نقاط الارتكاز والعلاقات النسبية بين عناصر التكوين خلال مسارات خطية صاعدة وهابطة

جدول لعلاقات الأسس البنائية والفنية للوحات المختارة للفنان محمود سعيد

اسم اللوحة	علاقات بنائيات الأشكال والعناصر		العلاقات البعدية		الإيقاع الحركي	اللون		الضوء		ملامح العناصر والأشكال
	الشبكية الهندسية	نقاط الارتكاز	المنظور	الفراغ		التوظيف اللوني	المجموعة اللونية وعموميتها	الإسقاط الضوئي	مصادر الضوء	
المدينة	غير تقليدية رأسي وأفقي ومائل	تعدد نقاط الارتكاز	متتالي متعدد	بعدي عميق	- متشعب - حيوي - دينامي	كثيف، بنائي مشبع، متوافق	الأزرقات مع سيادة البنيات الدافئة في عمومية داكنة	قوي، متين يؤكد التجسيم النحتي للعناصر	تعدد مصادر الضوء ومستويات شدته	- مصري - شعبي - تراثي
الصيد العجيب	انتظار دائري	تعدد نقاط الارتكاز	تعدد الروى (أعلى وأسفل مستوى النظر	بعدي عميق	- نشط - قوي - دينامي	———	———	قوي، متين يؤكد التجسيم النحتي للعناصر	موحد المصدر وتعدد مستويات الشدة	- مصري - شعبي - تراثي
الصلاة	غير تقليدية رأسي وأفقي ومائل	تعدد نقاط الارتكاز	رؤية في مستوى النظر	بعدي عميق	- هادىء - متكرر - منتظم	كثيف، بنائي مشبع، متوافق	سيادة بنيات وأزرقات رمادية عمومية داكنة	قوي، متين يؤكد التجسيم النحتي للعنصر	موحد	- مصري - شعبي - تراثي
العائلة	غير تقليديه خطوط منحية متعاكسة	توحد نقاط الارتكاز	رؤية في مستوى النظر	بعدي	- راسخ - متماسك	كثيف، بنائي متوافق	أزرقات وبنيات وسيادة الأزرق عمومية داكنة	قوي، متين يؤكد التجسيم النحتي للعناصر	موحد	- مصري - شعبي -
ذات الجدائل الذهبية	علاقات نسبية رأسي وأفقي	تعدد نقاط الارتكاز	أمامي وثلاثة أرباع	ممتد	- متماسك - هادىء - راسخ	كثيف، بنائي مشبع، متباين	أزرقات وبنيات سيادة بنيات محمرة دافئة عمومية متوسطة الدرجة	قوي، متين يؤكد التجسيم النحتي للعناصر	موحد	- مصري - شعبي تراثي
ذات الرداء الأزرق	علاقات نسبية رأسي وأفقي	تعدد نقاط الاتكاز	ثلاثة أرباع	ممتد	- متماسك - هادىء - راسخ	كثيف، بنائي مشبع، متباين	أزرقات وبنيات وسيادة الأزرق عمومية متوسطة الدرجة	قوي متين يؤكد التجسيم النحتي للعناصر	موحد	- مصري -شعبي - تراثي
محجر التلك	أشكال هندسية غير منتظمة	تعدد نقاط الارتكاز	منظور عين الطائر	عمق ممتد رأسيا	- منتشر - مشتت	كثيف بنائي مشبع متوافق	أزرقات وبنيات وسيادة الأزرق	- هادئ - متوافق	تعدد مصادر الضوء ومستويات شدته	- مصري - تأكيد خاصية المكان

المشاهد إلى اتجاهات صاعدة، وهابطة فى أرجاء التكوين.

تتحقق علاقات اللون فى التكوين خلال مجموعة من البنيّات المحمرة، وأزرقات البحرى والتركواز، فى عمومية يغلب عليها درجة الفاتح، ويتأكد التباين فى إيقاعات اللون لينتقل بين الألوان الغامقة الساخنة، وبين الألوان الفاتحة الباردة، وذلك التوظيف اللونى والضوئى، يؤكد تماسك ورسوخ وصلابة الكتل الصخرية للتلال، ويظهر طبيعة دروبها الوعرة.

خصائص منهج «محمود سعيد» فى التصوير:

من خلال تحليلات الأعمال المختارة، والجدول الذى يبين خصائص بنائيات التكوين، والقيم فى أعمال «محمود سعيد» (شكل ٨)، نوجز أهم الخصائص على النحو التالى:

– تطبيق الشبكات غير التقليدية لتوصيل المحاور الرأسية والأفقية والمائلة على لوحات محمود سعيد، كشفت عن وجود أسس هندسية، وعلاقات ذات نسب رياضية عملت على إحكام بنائيات التكوينات. تلك العلاقات الهندسية التى يصعب تواجدها فى إبداعيات الفنان انطلاقاً من مجرد الصدفة البحتة، بل هو أمر يجعل احتمال وعى الفنان انطلاقاً بأبعادها الجمالية من الأمور الجائزة، وسواء فطن الفنان إلى إحكام الأسس الهندسية تلقائياً، أو أنها تحققت عن وعى، فإن هندسية العلاقات فى جماليات التشكيل تعكس الفطرة الرياضية الدفنية فى أغوار وجدان الإنسان، والتى تبلور وتجسد علاقاته فى الانتظام الكونى للوجود.

– العلاقة العضوية بين الثابت والدينامى فى تكوينات لوحات «محمود سعيد» تجمع بين خواص بنائية لانتظام رسوخ الكتل وثبات العناصر وتوازنها، خلال تجسيمات نحتية أو أسطوانية تؤكدها المعالجة الضوئية، وبين تدفق الحركة الديناميية نحو مسارات واندفاعات لها خاصية الإنطلاق والحيوية. ويتفاوت تعدد الاتجاهات الحركية فى تكوين الفنان ما بين حيوى ودينامى، نشط وقوى، منتشر ومتشعب، هادىء وراسخ.

– يتميز اللون فى أعمال «محمود سعيد» بأن له كثافة عالية، ويتخذ دوراً بنائياً،

وتجسيداً نحتياً، يكسب العناصر صلابة وتماسكاً، وتظهر العناصر الآدمية خلال بريق نحاسى يتدفق بالحيوية، وتقع مفردات التكوين تحت تأثير سقوط الأضواء المتباينة، والحادة عليها، مما يجعلها تبدو فى حالة براقة ومشعة، وتآلف العلاقات اللونية فى لوحاته قائم على مجموعات متباينة من الألوان الزرقاء والبنية خلال سيادة إحداهما فى عموميات داكنة فى بعض اللوحات، وعموميات فاتحة فى لوحات أخرى.

– تنتشر نقاط الارتكاز فى غالبية لوحات «محمود سعيد» لتصبح عين المشاهد قادرة على الانتقال والربط بين الجوانب المختلفة للأحداث والأبعاد والعناصر فى التكوين، دون أن تكون هناك أهمية أساسية لحدث أو عنصر محدد فى اللوحة، وخاصية انتشار وتعدد نقاط الارتكاز فى التكوين هو إيقاع جمالى شرقى، فإدراك الفنان الشرقى للطبيعة هو إدراك كلى وشمولى، وتتكاتف فيه الأجزاء، وتتلائم معاً، لتشكل تواجداً ونسقاً هندسياً متكاملاً، فمهما كبرت أو صغرت العناصر، أو تعددت مستوياتها المنظورية، فهى تظهر فى علاقات من التكامل، وذات أهميات متساوية فى السياق العام للتكوين. فتعدد نقاط الارتكاز التى تتعاظم فى إطراد غير محدود لتشكل إيقاعاً ملحمياً قائماً على علاقات ونسب رياضية ، لتشمل وتغطى مساحات التكوين الكلية، هى خاصية لفنون الشرق وخاصة الفن المصرى القديم، والفن الإسلامى.

– تكتسب العناصر فى لوحات «محمود سعيد» خصائص نحتية، وتتخذ التكوينات علاقات هندسية، لسيادة شكل هرمى، أو سيادة شكل دائرى، أو سيادة الانتظام الرأسى أو الأفقى، خلال استيعاب لقواعد المنظور ، تلك الأسس التى اكتسبها من دراسة أصول التصوير الكلاسيكى، ومعايير الجمال الأكاديمى، وأساليب الفن الغربى المعاصر ، غير أن أعماله تتسم بطابع شرقى، وصوره قوية التعبير وعناصره تكتسب شعوراً عارماً بالطاقة والحيوية، وتدفق النور، وسحر اللون الشرقى البراق، وموضوعات مصرية، وملامح شعبية، ورموز تراثية، وتأكيد الديمومة بعيداً عن اللحظى العابر. لقد استطاع «محمود سعيد» – بفطرته الفنية – الجمع بين نظرة الشرق والغرب لتلتقيا فى تزاوج انبثق عن ميلاد ملامح جديدة لفن مصرى يتسم بالأصالة والمعاصرة فى مجال التصوير.

البناء التكوينى
فى لوحات محمود سعيد

أمل مصطفى إبراهيم

الفنان محمود سعيد من رواد الفن الحديث فى مصر الذين أثروا الحركة التشكيلية بإبداعاتهم المتميزة الناطقة بأسلوب شخصى متفرد واضح السمات ينم عن ارتباطه العميق بمجتمعه وبيئته بكل مقوماتها، والتى كان لها أكبر الأثر فى إبداعاته، حيث استمد منها قيمه ومبادئه، بعد أن درس وهضم تراث أجداده، برؤية شاملة دون سيطرة على إبداعه، بل تصورها بفكر وروح ورؤية مصرية معاصرة مع تركيز اهتمامه على تأكيد قيمة البناء التكوينى فى لوحاته، وهو ما تتناوله هذه الدراسة بالتحليل، من خلال محاولة قراءة بعض من إبداعات الفنان محمود سعيد، ولكن قبل أن نبدأ الدراسة التحليلية لابد أن نتعرف على من هو الفنان.

محمود سعيد ١٨٩٧ - ١٩٦٤

من أهم رواد الفن التشكيلى القلائل فى مصر الذين قامت على أكتافهم النهضة الفنية فى النصف الأول من القرن العشرين، بعد أن مرت مصر بسنوات ظلام على يد الاحتلال الأجنبى الذى عبث برصيدها الحضارى بمختلف جوانبه، وبدد تراثها الفنى وشوه بنيتها الفكرية.

وبعد أن أوشكت أن تنقطع صلة الفنان بتراثه الحضارى أدرك بعض من الفنانين أهمية النهضة بالثقافة القومية، وارتباط الإبداع بتراث البلاد، وخاصة مع ذلك المناخ الثقافى الذى كان يسيطر عليه شعار «البعث والإحياء» وعودة الروح إلى المجد الفرعونى القديم.

ومن هؤلاء الفنانين محمود سعيد، الذى كان متصلا بعصره، صادقا فى التعبير عن مثالياته وتطلعاته الروحية والثقافية، بشخصية متفردة ذات منهج فكرى مميز فى الأسلوب التعبيرى، فكانت المشكلة الأولى عنده هى إعادة الصلة بين الفن والتراث الحضارى، وخلق أسلوب إبداعى يساير أحدث التيارات الفنية فى أوروبا، من جهة، وما أنتجته البلاد من الفن منذ القدم ، من جهة أخرى، لتأكيد هويته المصرية، واختلاف فنونها المتأصلة عن أى فنون تنتج فى أى مكان آخر، فاتجه إلى إبداع لوحات فنية تحقق التكامل الشكلى والفكرى معا والتكامل بين الأصالة والمعاصرة فى وحدة دون خلل بأى من الجانبين، فجاء متميزا بما يسمى «بالعقلانية» ، وهى تعنى إسقاط صفة الثبات عن كل المسلمات التقنية ووضعها فى معمل التحليل العقلى، والإيمان بفكرة التطور القائم على العلم، وعلى فاعلية الإنسان وإمكاناته غير المحدودة، فاستطاع بعقلانية أن يتأمل الفن الغربى طويلا بنظرة ديناميكية دون أن يغيب فى انبهاره بها عن ذلك الشموخ الحضارى المصرى، الذى أدركه ، ووعته ثقافته ، ودفعه طموحه الذهنى إلى أن يعتنقه، ويجعل منه محاور لفنه، فجاءت إبداعاته التشكيلية ملائمة لفكر وفلسفة العصر، وتحمل من الرسوخ والاستقرار ما يدل على استيعاب عميق للأساليب الفنية الحديثة واستخلاص المقاطع المناسبة لشخصيته ومجتمعه، ليكون من الفنانين القلائل الذين جمعوا فى لوحاتهم بين عالمية الأسلوب وقومية الطابع.

البناء التكوينى فى لوحات محمود سعيد

تميز البناء التكوينى فى لوحات محمود سعيد بهندسية نابعة من تأثره بهندسية الفن الفرعونى، التى عاشها وتأملها وامتلأت بها عيناه ووجدانه ، إلى جانب تأثره بالقواعد الكلاسيكية التى ميزت الفنون الأوروبية فى عصر النهضة، كذلك تأثره بدراسته القانونية وعمله القضائى الذى أملى على أفكاره الإحكام القانونى لكل جوانب حياته، ليكون ذلك البناء الهندسى نظاما صريحا صارما أساسيا لتكوين لوحات تحقق موازنة الكتل بأسلوب ثلاثى الأبعاد، بما يتضمنه هذا الأسلوب من استخدامه للأضواء والظلال والدرجات اللونية والظلية لإبراز الكتل والحجوم.

والبناء الهندسى فى تكوين اللوحات عند محمود سعيد يتراوح بين أربع بناءات أساسية هى:

البناء الهرمى: حيث التقاء الخطوط الممتدة من أسفل اللوحة إلى أعلاها.

البناء المروحى: وفيه تتقابل الخطوط ، أو تتقاطع فيتآلف منها شكل أقرب إلى النسيج المضفر

البناء الدائرى: حيث إن تتبع عناصر اللوحة والأشكال تكون شكل الدائرة.

بناء المستطيل الذهبى: حيث يقسم الفنان سطح اللوحة بنسبة ٣:١ وهى نسبة جمالية للمستطيل.

وتلك البناءات الهندسية التى قصدها الفنان فى تكوين لوحاته كانت المصدر الذى يعتمد عليه الفنان للربط بين الوحدات التشكيلية والتوازن بين الأحجام التى تميل إلى التجسيم وإظهار العمق وتوزيع الإضاءة الداخلية، ومعالجة فراغات اللوحة بإضافة قيمة جمالية زخرفية لخلفيات العناصر والأشكال من خلال تأمل وتجريد الأشياء من تفصيلاتها العابرة، لتكون القيمة الزخرفية للفن هى من سمات إبداعات محمود سعيد.

كما كان الفنان يمتلك قدرة على تحويل أشكاله وخطوطه وترديدها بشكل منتظم، جمع فيها بين الثبات والحركة فى استخدام الخطوط المنحنية والمستقيمة والقوسية والدائرية، وذلك لحبك التكوين الداخلى للوحة وربط أجزائها فى وحدة كلية اللوحة التى تنطق بالديناميكية والاستاتيكية، ويدور بين عناصرها حوار الصمت، ذلك الصمت الذى بعث فى اللوحات جوا أسطوريا أكده استخدام الفنان لألوانه الدافئة ذات الأضواء الذهبية والنحاسية، وذات الظلال الكثيفة للأضواء المسرحية.

وقد تأكد البناء التكوينى فى لوحات الفنان التى أبدعها خلال مراحله الإبداعية المتتابعة والمتداخلة، والتى سوف نتناول ثلاثا منها بالدراسة التحليلية القائمة على المحاور الآتية:

١ـ وصف البناء التكوينى:

وهو يعنى إدراك مكونات اللوحة من حيث:

أ ـ التعرف على الجوانب التشكيلية للوحة.

ب ـ إدراك خواص اللوحة الفنية.

جـ ـ ملاحظة أسماء الأشياء التى تحتويها اللوحة.

٢ـ تحليل البناء التكوينى :

وهو يعنى التعرف على كيفية تنظيم العناصر من حيث:

أـ تحليل العناصر الفنية : الخط ـ اللون ـ المساحة ـ الضوء.

ب ـ تحليل البناء التشكيلى للوحة : الأساس البنائى الهندسى ـ الاتجاهات العامة ـ الديناميكية والإيقاعية ـ توزيع الإضاءة والغامق والفاتح.

٣ـ تفسير قيمة البناء التكوينى:

وهو يعنى التعرف على القيم الجمالية والتعبيرية للوحة من حيث :

أ ـ التعرف على مصدر تحقيق القيم الجمالية: الاتزان ـ الإيقاع ـ الوحدة.

ب ـ التعرف على القيمة التعبيرية للوحة.

اللوحة رقم (١)

اسم اللوحة : المدينة

تاريخ الإنتاج: ١٩٣٧

المقاس : ٣٤٨× ٢٠٠

الخامة: زيت على توال

متحف الفن الحديث

تتكون اللوحة من مساحة مستطيلة فى وضع أفقى مقسم إلى مساحتين، الأولى تمثل أمامية اللوحة وهى مقسمة إلى ثلاثة أقسام متساوية تقريبا، الوسطى صور فيها ثلاث فتيات بالأزياء الشعبية، يظهرن فى حالة سير متهادٍ وتتقدم الوسطى فيهن الأُخْرَيَيْن، وتقف أمامها من جهة اليسار قليلا حمامة فى حالة هبوط، متجهة برأسها إلى أعلى، وفى الجزء الأيمن من اللوحة صور الفنان بائع العرقسوس ذا القدر النحاسى، وفى اليسار صور رجلا يمتطى حمارا ناصع البياض ويحمل ولده على ساقيه.

أما المساحة الأفقية الثانية فهى تمثل خلفية اللوحة وقد عالجها الفنان بأسلوب زخرفى مصورا فيها معالم القاهرة المميزة لها مثل قلعة محمد على والبيوت الشعبية على التلال حولها، كذلك النيل الملىء بالمراكب الشراعية، والصوارى العالية ، والتى يظهر بها جموع العاملين.

أما على الشاطئ الأمامى، من جهة اليمين ، فيظهر بيت كبير باللون الأحمر يتوسطه باب بنى اللون تجلس بجانبه قطة صغيرة ، يعلوه سقف خشبى، تعلوه ثلاثة شبابيك ، الأيسر والأيمن مغلقان، أما الأوسط فتظهر فيه سيدة تحمل صينية قلل، ويجلس إلى جواره بائع أمامه بضاعته.

أما يسار الشاطىء فقد صور الفنان منزلا بنى اللون يتوسطه باب مستطيل

يجلس أمامه بائع برتقال تشترى منه سيدة، تعلوه شرفة خشبية عليها صينية قلل، وتقف بها سيدة فى وضع منحن، وتطل على النهر وتتجه نحوه أيضا سيدة تسير تحمل على رأسها جرة، ورجل يجلس على السور الفاصل بين النهر والشاطىء، وكذلك صور الفنان كلبا يسير إليه.

واتبع الفنان فى تكوين اللوحة البناء الدائرى، فيظهر نصف الدائرة فى تتبع شدة نصاعة الضوء الواقع على وجه الفتاة الوسطى التى تمثل مركز نصف الدائرة لتمتد تلك الشدة على القدور النحاسية التى يحملها بائع العرقسوس على رسغه، ثم تمتد الإضاءة بخط قوسى إيهامى لتتجه إلى شدة النصاعة على رأس الحمار والطفل، ثم وجه الرجل وعمته ، لتعود إلى الفتيات ، ويؤكد إيهامية الخط القوسى انعكاس الإضاءة على مقدمة الأرض ليعطى هذا البناء رسوخا للوحة يؤكده الأسلوب الثلاثى الأبعاد الذى يظهر الأشخاص ككتلة نحتية عن طريق المهارة الأدائية للفنان فى استخدام الضوء والظل وإظهار التجسيم.

وتتميز اللوحة فى غالبيتها بالاتجاه الرأسى، حيث نرى الخطوط المستقيمة الرأسية هى الغالبة على اتجاه الأشكال ، كما تتميز اللوحة بمركزية الوسط، حيث تمركزت الإضاءة المسرحية الآتية من أسفل شمال العمل لتتسلط فى الوسط على وجوه الفتيات وملابس الوسطى، والإضاءة هنا تظهر الاختلاف بين العناصر الأساسية التى تمثل أمامية اللوحة، والخلفية التى تظهر أكثر قتامة وأكثر عمقا ، نتيجة استخدام المنظور الهندسى الذى يظهر فى تتبع الخطوط المستقيمة المائلة نحو الداخل التى تتمثل فى المنزل الأيمن والأيسر وفى ظلال الأشكال على الأرض الذى صور فى عدة مراحل، الأولى فى الخط الفاصل بين النهر والشاطئ، والذى يمتد من أيمن اللوحة إلى يسارها، ثم الخط الأزرق الذى يمثل النهر ، والذى فصله عن زرقة السماء خط مستقيم شغله بتصوير

القلعة وبيوت قديمة على تلال عالية، كما أكد الفنان العمق أيضا من خلال اتباع القاعدة الكلاسيكية فى وضع الأحجام الكبيرة فى أمامية اللوحة ليقل الحجم فى الخلفية.

وتظهر الألوان فى اللوحة فى توافقية متناغمة، تتراوح بين اللون الأحمر بمشتقاته والأزرق والأصفر والبنى، إلى جانب الأبيض والأسود، متشعبة جميعها بدرجة لون واحد وهو فى الغالب الأصفر الأوكر ، وقد أكد الفنان من خلال توزيعه للون على ديناميكية حيوية للوحة تظهر فى تلك الحركة الدائرية التى تلتف حول الأشكال من خلال تكرار اللون فى أماكن مختلفة، مثال لذلك الأبيض الذى يأتى من يسار اللوحة فى رأس الحمار ليمتد إلى غطاء رأس الرجل الذى فوق الحمار، ثم إلى شراع المراكب ، ليذهب إلى ملابس بائع العرقسوس ، ليتجه - مرة ثانية - بخط إيهامى إلى رأس الحمامة، ثم إلى رأس الحمار – ثانيا - لتبدأ دورة جديدة مع المجموعة اللونية الأخرى.

كذلك تظهر ديناميكية اللوحة مع درجات الإضاءة التى ترتكز على الأشكال وترمى ظلالها على الأرض فى خطوط إيقاعية ، هذا إلى جانب تنوع القيمة الملمسية التى حققها الفنان ، من خلال تنوع التقنية المستخدمة ، فيظهر تأثير ملمس الفرشاة الناعمة فى نعومة بشرة المرأة واختلافها عن شفافية الملابس أو تكتلها الذى استخدم فيه العجائن اللونية، إلى جانب اختلاف ملمس القدور النحاسية وملمس جسد الحمار.

ويظهر اهتمام الفنان بالأسلوب الزخرفى فيما يخدم مضمون العمل فى تصويره للعناصر الخلفية التى جردها من التفاصيل لتبقى دالة على ذاتها ، مثل وضع البيوت والقلعة كذلك فى زخرفية بناء البيتين وفى وضع الحمامة، كما استخدم الزخرفة الشعبية فى تصوير الحلى التى ترتديها الفتيات وفى زخرفة وجه الحمار.

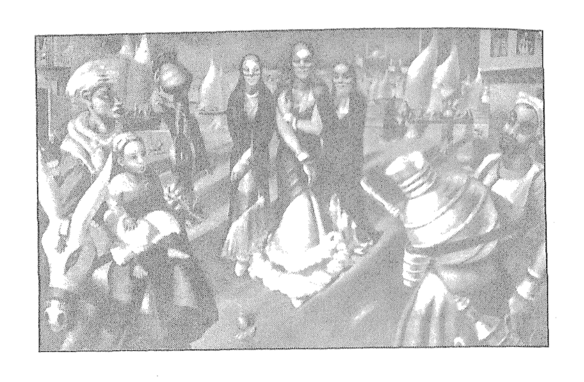
وحقق الفنان الاتزان فى اللوحة من خلال البناء التكوينى الدائرى، إلى جانب التعادل فى توزيع العناصر بين كتلتى اللوحة اليمنى واليسرى، وفى توزيعه للدرجات اللونية والضوء الذى انتشر بنسب متفاوتة بين الأشكال ليبرز التكتل والرسوخ ، كما حقق الفنان الإيقاع - كقيمة جمالية - فى استخدامه المتنوع للخطوط المستقيمة والقوسية ، وكذلك تتنوع المهارة الأدائية التى نتج عنها تعدد الملامس، مما نتج عنه زيادة فى الإيقاعية الجمالية للوحة.

وقد اهتم الفنان بإظهار الوحدة فى اللوحة من حيث استخدامه لذلك البناء التكوينى الدائرى الذى ربط جميع العناصر ، والرسوخ السائد بين العناصر والذى زاده ذلك الحوار الصامت بين الأشكال، إلى جانب توافقية اللون وتشبعه بدرجة لونية.

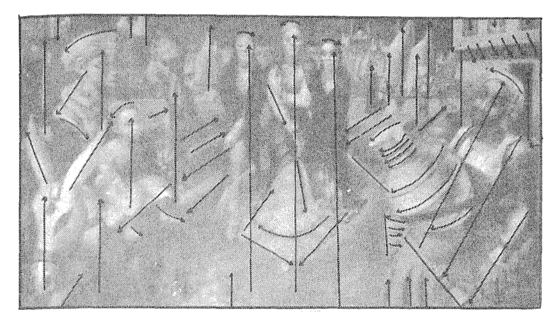
وفى «المدينة» يظهر تأثر الفنان ببيئته الشعبية التى مثل فتياتها بالمشيات المتهادية تطغى عليهن روح الأنوثة العالية، فهم لَسْنَ فتيات بعينهن ، وإنما صور لنا فيهن الجوهر الأنثوى، كذلك يظهر فى استخدامه للبيئة وللزخرفة الشعبية المنتشرة على الأشكال فى اللوحة.

كما يظهر أثر الفنان المصرى القديم، فى الوجوه التى ارتسمت عليها تلك الابتسامة الخفيفة والبشرة التى تنطق بالسمرة النحاسية، كذلك الرسوخ الهادئ فى كتل الأجسام ، وفى البناية الهندسية التى اقتبسها - أيضا - من الفنون الكلاسيكية.

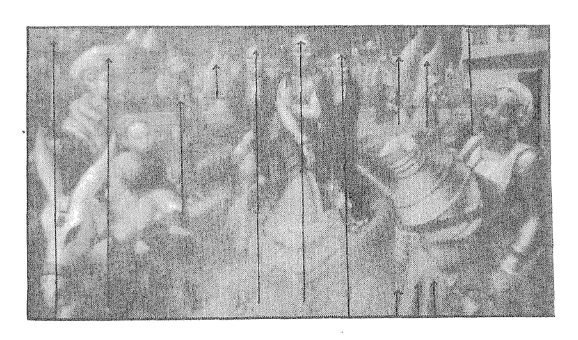
وقد حقق الفنان فى لوحته ثراء حسيا عاليا من خلال المهارة الأدائية التى تميز بها وتقنيته العالية فى استخدام المادة (خامة الزيت) ليخلق منها صيغة فنية جديدة خاصة به ، تتوافق وما يريد الفنان التعبير عنه ، وقد ساعد على ذلك اختياره لطريقة تنظيم العناصر والأشكال فى علاقة كلية منتظمة ومتكاملة فى بناء تكوينى هندسى يعتمد على المنطق الرياضى بعقلانية واعية هاضمة لرؤيته الفنية التراثية والمعاصرة.



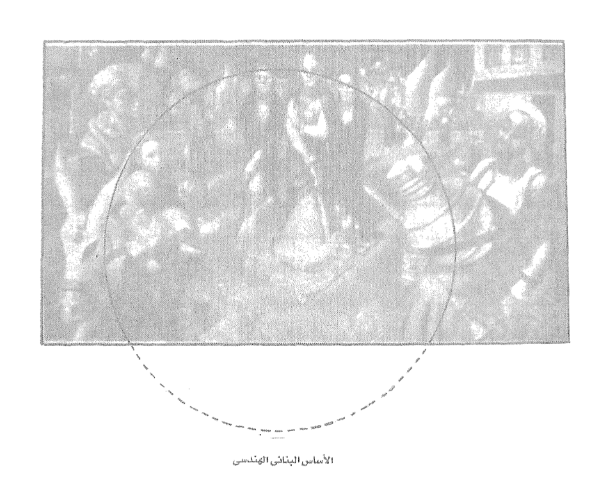




الديناميكية وإيقاعية اللوحة



الاتجاهات العامة في اللوحة



الأساس البنائى الهندسى

اللوحة رقم (٢)

اسم اللوحة : العائلة

تاريخ الإنتاج : ١٩٣٥ ـ ١٩٣٦

الخامة : زيت على أبلكاش

يتكون العمل من مساحة مستطيلة فى وضع رأسى شغلها الفنان بمساحتين أساسيتين : الأولى تمثل أمامية اللوحة ، وقد صور فيها رجلا فى وضع الوقوف، بجانب قدمه اليسرى فأس، أما الجهة اليمنى فقد صور فيها سيدة جالسة على الأرض بزيها الشعبى وترضع صغيرها الذى تحمله على ذراعيها.

أما المساحة الثانية فهى تمثل خلفية اللوحة ، والتى صور فيها ترعة تنعكس على مياهها الزرقاء ظلال النخيل الذى يكتنف جانبيها، وتتوسطه من أعلى السماء والتى تظهر وكأنها هالة حول رأس الرجل، وعلى جانبى النخيل من اليمين واليسار يظهر طائران يحلقان فى الهواء.

وبنى الفنان اللوحة بناء هرميا يظهر من تتبع الخط الوهمى الذى يصل بين البؤرات الضوئية الثلاث التى ترتكز فى وجه الرجل ، ثم فى قدمه اليسرى ، ثم فى وجه السيدة وصدرها والطفل ، ليصل إلى رسغها، ليكون هذا التكوين الهرمى الضوئى المسرحى الذى يتوسط أمامية اللوحة مركزاً لها ليذكرنا بلوحات «رمبرانت» التى كان يرتكز فيها الضوء على أبطال اللوحة.

والبناء التكوينى الهرمى الذى تقوم عليه اللوحة يؤكد الرسوخ كقيمة عالية تميز إبداعات محمود سعيد، والتى كانت إحدى قواعد فنون عصر النهضة ، وقد أكد هذا الرسوخ ذلك التصوير الثلاثى الأبعاد الذى جسم الفنان به أشخاصه لتظهر ككتلة نحتية تنافس تكتل أشخاص «مازاتشو» ، وقد توصل الفنان إلى ذلك التجسيم بواسطة استخدامه لخاصتى الضوء والظل، كذلك مهارته

العالية فى استخدام الدرجات الظلية.

وقد استخدم الفنان مجموعة لونية متوافقة تتراوح بين ثلاث درجات أساسية هى البنى ، والذى يغلب على اللوحة ويتشبع من باقى الألوان ، وهى الأزرق والأصفر، إلى جانب الأبيض، وقد استخدم الفنان ألوانه بمهارة أدائية عالية أظهرت ملمسية متنوعة، والتى تتراوح بين نعومة البشرة وخشونة الأرض والنخيل وانسيابية المياه.

وقد أكد الفنان على إظهار العمق المنظورى فى الخلفية التى صورها بمجموعة من الخطوط المستقيمة المنتظمة تمثل النخيل، تبدأ كبيرة ثم تقل فى الحجم كلما اتجهنا نحو الداخل، وهو ما يتأكد مع منظور الخط الأزرق الذى يمثل السماء ، كذلك الخط المنحنى الذى يمثل الترعة المائية.

وتحتوى اللوحة على ديناميكية هادئة تتضح فى تلك الحركة الإيقاعية المنتظمة التى تتحقق فى الوضع التصفيفى للنخيل فى خلفية اللوحة، وفى الحركة الإيقاعية فى المياه الزرقاء وانعكاس بعضٍ من الخطوط المستقيمة عليها، كذلك تتضح ديناميكية اللوحة فى العلاقة الهادئة التى يسودها صمت حوارى يجمع بين الرجل والمرأة والطفل، وعلاقة الكتل بالفراغات.

فقد استخدم الفنان الفراغ فى اللوحة بصفتين أساسيتين : الأولى فى الجزء الأعلى منها ويمثل الفراغ فيها عنصرا من عناصر التشكيل، حيث أصبح يمثل مفردة تشكيلية تمثلت فى مساحة الفضاء حول الأشخاص، وفى الخلفية يصاحب الفراغ المساحات الشاسعة من الأرض والمياه والسماء، ومما يزيد الإحساس به تلك الطيور المنطلقة فى الهواء فى أعلى يمين ويسار اللوحة.

أما الثانى فهو يمثل الفراغ فى الفواصل بين عناصر التشكيل ، ويظهر ذلك فى استخدامه للخطوط البيضاء الفاصلة بين الملابس والجسد فى الأشخاص، أو الفاصلة بين الفأس والأرض، وقد استبدلها الفنان فى بعض المواضع بخطوط سوداء.

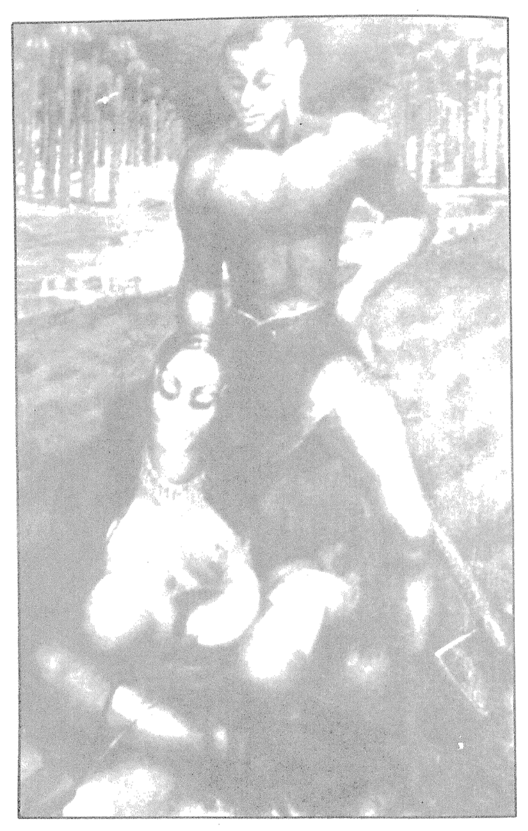
وحقق الفنان اتزان اللوحة من خلال ذلك التكوين الهرمى الذى اتبعه فى بناء اللوحة، كذلك فى سيمترية الخلفية حيث تتساوى عناصر الجانبين من ناحية التشكيل والتكوين، كذلك تعادل القوى فى جميع جوانب اللوحة.

وقد تحققت الوحدة الكلية للعمل من خلال توافق اللون المتشرب بدرجة لونية واحدة وهى البنى ، كذلك الوحدة البنائية، ووحدة الكتلة التى اتسمت بها جميع عناصر اللوحة والتى أعطت لها الرسوخ والاستقرار ، إلى جانب وحدة المكان الذى صورت فيه اللوحة ، وهو الريف ، وتناسبه مع فكرة الموضوع .

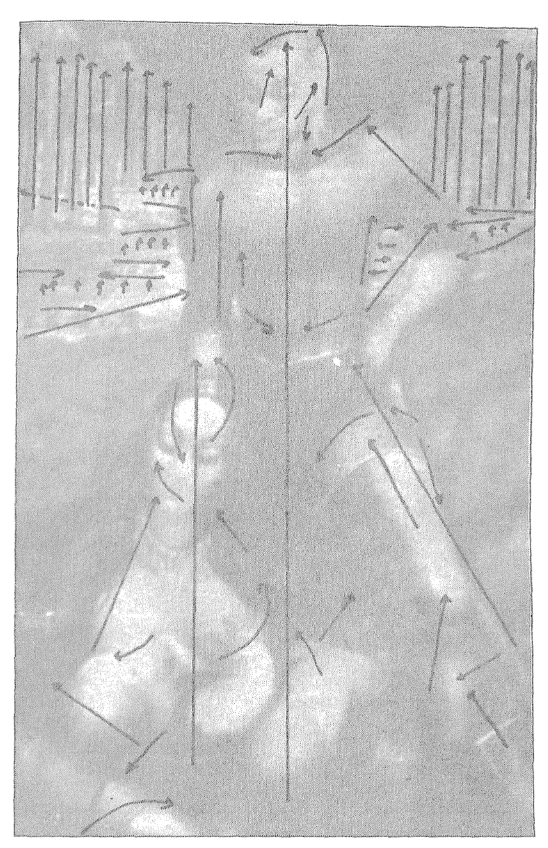
كما تميزت اللوحة بوحدة روحية ظهرت فى العلاقة الثلاثية القائمة بين الرجل والمرأة والطفل، وهى علاقة متبادلة ناشئة عن نظرة الأعين الجامعة بينهم فى حوار صامت.

وقد أظهر الفنان القيمة الزخرفية التى استطاع بها أن يبرز جماليات الريف وروحانيته ، وظهر ذلك فى تصنيف النخيل وسيمترية الطيور ووضعها فى صورة تزيينية، إلى جانب تصويز «العائلة» فى لقطة مسرحية أكدتها بؤرة الضوء.

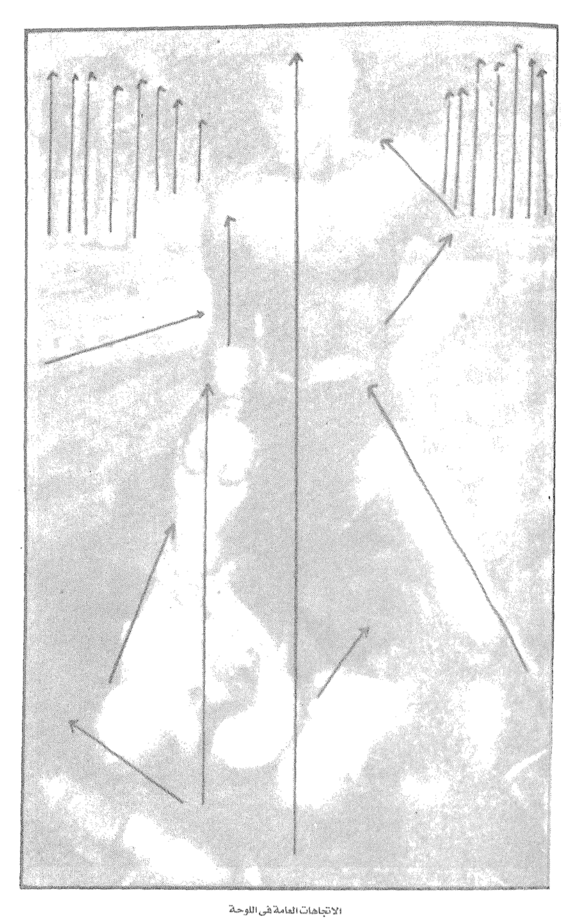
وفى اللوحة يتأكد تأثر الفنان بالفن المصرى القديم فى اهتمامه بالرسوخ والتكتل النحتى الذى ميز الأشخاص، إلى جانب تلك الابتسامة على الوجوه السمراء التى توصل لها الفنان من خلال رفع الشفتين إلى أعلى، كذلك فى رسم الأشخاص فى وضع أكبر من باقى عناصر اللوحة.



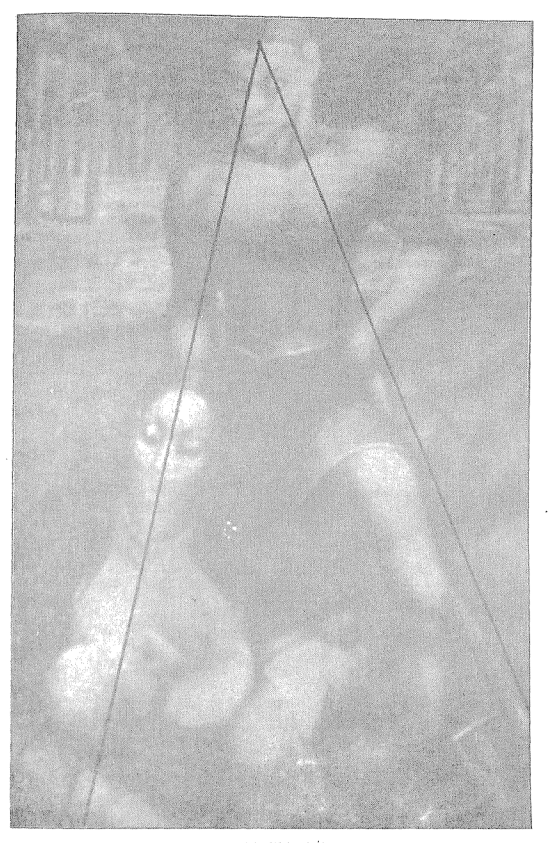
اللوحة رقم (٢)



الديناميكية وايقاعية اللوحة



الاتجاهات العامة فى اللوحة



الأساس البنائي الهندسي

اللوحة رقم (٣)

اسم اللوحة : صلاة في المسجد

تاريخ الإنتاج : ١٩٣٤

المقاس : ٥٦×٧٧

الخامة : زيت على أبلاكاش

متحف الفن الحديث بالقاهرة

يتكون العمل من مساحة مستطيلة صور فيها الفنان جموع المصلين بالملابس الشعبية الفضفاضة فى وضع الركوع فى مجموعتين ، الأولى مكونة من ثلاثة صفوف متتالية من المصلين يخفى كل منهم ما يسبقه ، أما الثانية فهى مكونة من صف واحد متكامل من المصلين.

وقد استخدم الفنان خلفية معمارية عبارة عن أعمدة وعقود تكون بلاطات المسجد الذى ظهر يحتوى على ثلاث أروقة، الأيمن والأيسر يظهر منهما جزء من الرواق، أما الأوسط فهو كامل ينتهى إلى الجدار الجانبى للمسجد الذى يتوسطه شباك من الجص الملون، كما صور الفنان مشكاة من الزجاج معلقة فى سلك معدنى تتدلى من العقد الأوسط، بينما يظهر جزءان آخران من مشكاتين يمين ويسار اللوحة. وقد عالج الفنان أرضية المسجد بواسطة مجموعة من الخطوط المستقيمة تمثل ظلال الأعمدة والمصلين.

وبنى الفنان لوحته على نظام هندسى قائم على استخدام نسبة المستطيل الذهبى ١ ـ ٣ حيث قسم سطح اللوحة إلى مساحتين رأسيتين يفصل بينهما خط مستقيم يمتد من الشباك الجص الممتد إلى أسفل، دون أن يشغله الفنان بعناصر تشكيلية ، إلا من بعض الخطوط المستقيمة التى تمثل ظل الأعمدة ، وقد استخدم الفنان ألوانا تتراوح بين الأزرق والبنى والأصفر والأوكر فى توافق لونى أكدته درجة الإضاءة الآتية من خلف المصلين لترتكز على ظهورهم

وعلى الأعمدة وبطون العقود ، لتبدو تلك العناصر وكأنها كتل نحتية تذكرنا بصلابة أجسام «جيوتو»، حيث أضاف الفنان إلي أجسامه البشرية نفس القيمة الحجرية للأعمدة، وهو ما تؤكده معالجة الفنان لثنايا ملابس المصلين.

وقد استخدم الفنان الفراغ كقيمة تشكيلية ، والذى يظهر بصفة أساسية فى الخط الأسود المحدد لأجسام المصلين ، والذى يؤكد وجود مسافة بين كل مصل ومن يجاوره ، كذلك فى الخط الأسود السميك بين الأعمدة ، الذى يؤكد أيضا المسافة الفراغية، إلى جانب وظيفة هذا الخط فى إظهار تجسيم جسد العمود الدائرى.

وللمكان فى اللوحة قيمة صرحية تتعادل والقيمة البنائية للأشخاص ، حيث اهتم الفنان ببناء المكان بناء متكاملا ، يعتمد على ديناميكية عالية ، ولكنها غير صاخبة، حيث التعارض الحاصل بين الخطوط القوسية المتراصة التى تمثل ظهور المصلين وتلك الخطوط الرأسية التى تمثل بدن العمود وظلاله، ليعود ثانيا إلى الخطوط القوسية فى تصوير شكل العقود.

ويظهر الأسلوب الزخرفى للفنان فى اهتمامه بإظهار تفاصيل الشباك الجصى بزخارفه الإسلامية وألوانه الناصعة التى ميزت المساجد ، كذلك فى اتخاذه للأسلوب التصفيفى فى وضع الأشكال داخل اللوحة.

وحقق الفنان اتزان اللوحة من خلال استخدام النسبة الذهبية فى تقسيم مسطح اللوحة، كذلك من خلال توازن الكتل بين جموع المصلين ، وبين الأعمدة والفراغ الواسع ، والتعادل بين توزيع قوى الأشكال والعناصر .

وقد استخدم الفنان إيقاعا منتظما ، لكنه كسر حدة رتابته من خلال التقابل بين الخطوط الرأسية والمستقيمة ، إلى جانب الاختلاف بين أطوال كتل أجسام المصلين، وهو ما يظهر فى إيقاعه ترصيص العمامات البيضاء فوق رءوسهم.

وقد أكدت العلاقة الخطية التى ميزت المظهر العام للوحة على الوحدة

الكلية للعمل والتى أكدتها كذلك المجموعة اللونية المتوافقة التى تنتشر على سطح اللوحة، وتتأكد الوحدة - أيضا - فى تلك الصرحية التى قصدها الفنان فى بناء أجسام المصلين ، وفى عمارة المسجد ، مما أكسب اللوحة طابعا واحدا مميزا لها.

ويظهر فى اللوحة استخدام الفنان الأسلوب التجريدى؛ حيث جرد عناصره من تفاصيلها الأساسية ، ذلك فيما عدا الشباك الجصى فى الثلث الأيمن، وذلك لتأكيد القيمة الروحية والقدسية لموضوع ومكان اللوحة ، والذى يعبر عن مدى ارتباط الفنان بالقيم والعادات الدينية فى مجتمعه.

المراجع

١- بدر الدين أبو غازى : محمود سعيد - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢.

٢- محمد صدقى الجباخنجى - تاريخ الحركة الفنية فى مصر إلى عام ١٩٤٥ ، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦.

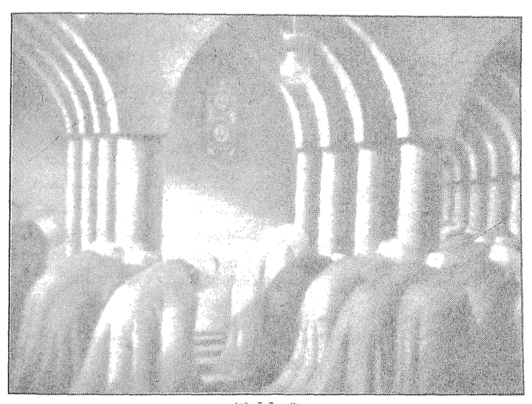
٣- رشدى إسكندر وآخرون: ٨٠ سنة من الفن - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١.

٤- نعيم عطية: المكان فى فن التصوير المصرى الحديث - مطبوعات صندوق التنمية الثقافية - القاهرة - د. ت.

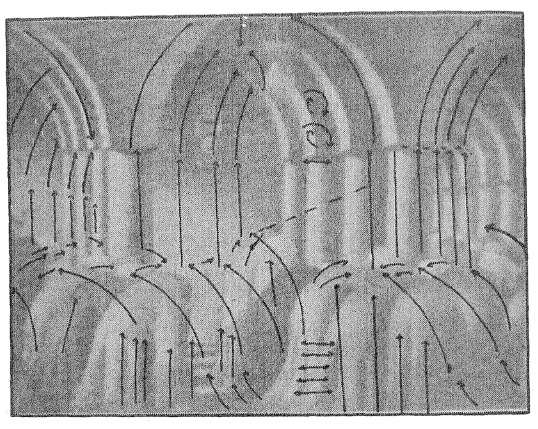
٦- محمد حامد عويس: الحركة الفنية المصرية المعاصرة - المعرض العام السادس عشر للفنون التشكيلية - وزارة الثقافة - المركز القومى للفنون التشكيلية ١٩٨٦.

٧- حامد سعيد - الفن المصرى المعاصر.

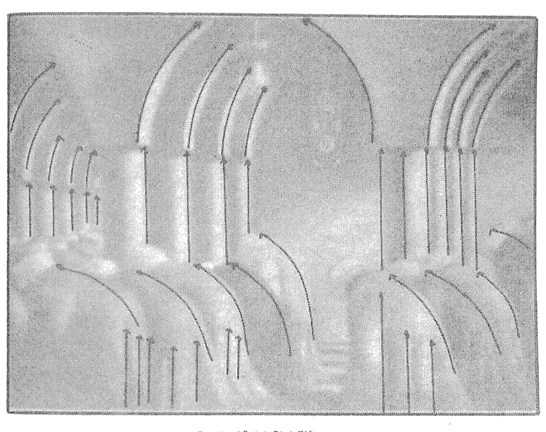
8- Aime Azar - La peintune en Egypte Les editions tiouvells- Le Caire 1961.



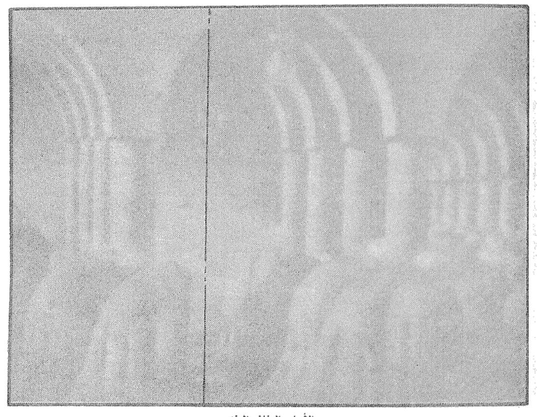
اللوحة رقم (٢)



الديناميكية وايقاعية اللوحة



الاتجاهات العامة فى اللوحة



الأساس البنائى الهندسى

النحت بالألوان وتأملات
فى أعمال الفنان محمود سعيد

محمود حامد صالح

مقدمة :

يكتسب الإبداع معناه وقيمته حين يكون مغامرة تتجاوز الحواجز، وإضافة جديدة غير مسبوقة، حتى إذا أعطى هذا الإبداع كل ما لديه واستنفد ما يمكن أن يحفظ له حيويته وشفافيته، تحول إلى تراث يصبح من حق المتحف .

وقد مضى فن التصوير فى الثلاثينيات على امتداد خط التقاليد الأكاديمية والانطباعية باستثناء إبداع بعض الفنانين، ومنهم المغامر الفنان محمود سعيد ومحاولته الدءوبة للبحث عن فن قومى، وتمرده على موضوعات الفن الأكاديمى وأساليبه .

ومما لا شك فيه أن احتكاكنا بحركة الفن أتت فى ظروف خاصة جداً من تاريخنا الحديث، أثرت بشكل كبير فى تلقينا لفكرة الفن، وأثرت بالتبعية فى استمرارية منظورنا لتلك الفكرة، من حيث مدى الدور الذى يلعبه الفن فى واقع الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية .

إن للبدايات تأثير كبير فى مدى فعاليات الفن فى تلك النواحى، كتلك التجارب الخاصة فى شكل الممارسات .

وما نشهده فى الآونة الأخيرة من قضايا الانتماء، أو القومية، أو الهوية، يعود بنا

أدراجه لفترة الثلاثينيات، حيث أبت مجموعة من الفنانين الاستمرار فى بحر الأكاديمية والتقليدية، واتجهت إلى التواصل الحضارى، حيث يرى الفنان حسين بيكار أن التواصل الحضارى يتم بانتقال الخبرات الأصيلة، الدافعة للتقدم من الأجداد إلى الأحفاد، عبر الخلايا والأوردة، مؤكدة استمرارية الحياة فى مواجهة العدمية، متحدية عوامل الفناء والتخلف والانطماس تحت أقدام الوافدة .

ويستلزم التواصل الحضارى بالضرورة توثيق علاقة الإنسان بالأشياء من حوله والالتحام بالشكل والمعنى التحاماً عضوياً وفكرياً وربط الجزئيات بالكليات فى نسق شديد الإحكام والتماسك .

وميلاد الفن المصرى المعاصر – فى أوائل هذا القرن – كان مرتبطاً بشكل مباشر بصحوة فى الحياة الثقافية، تبنت قضايا النهضة وبلورة الشخصية المصرية، وتحقيق الطابع الذاتى، هكذا كانت قضية التمرد على التقاليد تشغل الفنانين من جيل الرواد الأول، من تاريخ الحركة الفنية فى مصر .

وقد حظت الحركة الفنية التشكيلية المصرية فى بداية الثلاثينات بمجموعة من الفنانين الذين أثروا الحياة الفنية والثقافية بإبداعاتهم الفنية، والفكرية، ولم تكتف هذه النخبة الرائدة بالعطاء المتواصل، بل كانت تتميز بخصوصيات شديدة التأثير فى حياة المجتمع، وإضافة إلى تفرد كل منهم بعلامة قوامها قدرات الفنان الثرية، وإيمانه الشديد بالقضايا الاجتماعية والفكرية فتفجرت طاقات هؤلاء الفنانين الكامنة متجاوزة الزمان والمكان .

ومن هؤلاء الفنان السكندرى «محمود سعيد» أول رائد للتصوير المصرى الحديث جدد فيه إمكانات لاحصر لها، وظلت مكانته الفنية أعمق أثراً من جميع التيارات التى أرادت أن تسود الحركة الفنية منذ مطلع هذا القرن عن طريق تعاليم معاهد الفنون الجميلة ومدارسه المختلفة التى تنقلها عن الأكاديميات الأوروبية لتطمس بها القوى الخلاقة، وكل تراث قديم أو حديث لم يعرف غير جلال اللون وانطلاق الخيال .

لقد استطاع محمود سعيد أن يمسك بنقطة التحول فى تاريخنا الحديث عندما أخرج الفن التشكيلى من إشكالية الاستعراض السطحى، سواء فى الشكل أو المضمون، وأعاد إليه تلك النظرة الشاملة فى مشاكل البناء والبحث عن علاقته بدلالات النفس البشرية، كما كان لأسلوبه وفلسفته الخاصة بالتكوين كوحدة مستقلة أكبر الأثر فى تنشئة كثير من الفنانين المصريين، ساروا على درب التحرر، والتمرد.

ويجب أن نضع فى اعتبارنا جيداً- ونحن فى سبيل دراسة فن محمود سعيد اليوم - أنه إنما قال كلمته الأصيلة منذ الثلاثينيات من هذا القرن، وإذ مضى يواصل العمل بدأب ومحبة، فقد مضى فى الواقع يشدو أغنيته الأولى ويخطو أولى خطواته فى مشواره الفنى، وقد توصل محمود سعيد إلى نمطه الخاص والذى أصبح علماً فى تاريخ مبكر من حياتنا الفنية .

محمود سعيد وريث التقاليد الذى لم يضره أن ينهل ما شاء من منابع التراث المحلى والعالمى، فنرى امتزاج الفنون الفرعونية، والقبطية، والإسلامية، وإنتاج الإيطاليين الأول، وفى عصر النهضة مع عمالقة الفن عبر الأجيال بين الكنائس القوطية، ومتاحف العالم فى مزيج متناغم، يجعل من أصالته وشخصيته وحدة فنية متكاملة .

ولاشك أن لهذه الثقافات الفنية المختلفة والمتعددة الجوانب التى كان يتمتع بها وإحساسيته المرهفة وصبره الطويل وجلده البالغ أيضاً لكثرة أسفاره الطويلة والتى أعطته الفرصة لتأمل آثار الفن كى تبوح له بأسرارها .

وإذا كانت ثقافة محمود سعيد الغربية، وسياحته الأوروبية، قد أتاحت له فرصة البحث والإطلال على فنون الغرب بنزعاتها المختلفة، فإن دراسته للقانون، بطبيعته الوضعية، قد تركت ملمحاً هاماً فى أعماله، ذات الصيغة البنائية المحكمة، والتى تشير إلى أن محمود سعيد من المصريين القلائل الذين يعرفون ما هى غايتهم ويثقون فى وسائلهم، حيث لم يترك تفصيلاً صغيراً للمصادفة والقدر، ففى تكوينات لوحاته

كل شيء محسوب ومرتب بإحكام وعناية، لكى لا يكتشف المشاهد أية ثغرة، وهذا أيضاً ينطبق على اللون عند محمود سعيد فقد وزعت الألوان بحيث تشير بوضوح لا إلى الشكل فحسب، لكن أيضاً إلى سمك الأشياء، وحجمها والأشخاص أيضاً، فقد تميزت أعماله بالتقائها بالخصائص الأصيلة التى انبعثت من تقاليد مصر القديمة، ففيها جلال الصمت، وروعة التجويد، والإحساس الكامل بالمرئيات، وتأكيد الكتلة، والبناء بأسلوب يكاد أن يستعير من النحت لغته، كل ذلك يشمله جو مشوب بالسكون، كأنه كل الكائنات والمناظر لا تستشعر عنده مرور الزمن، وكأنها أحد الثوابت رغم عالم الحركة الذى تموج به الأعمال .

وهناك من يؤيد ذلك الرأى بقوله عن تصويره بأنه يحمل صلابة النحت الغائر والبارز بالمعبد المصرى القديم، والوجوم والشجن من أقنعة الفيوم، والأيقونات البيزنطية، وسحر المآذن، ونقوش القباب، ورشاقة العصائب الكتابية .

وقد استطاع الفنان أن يعلم نفسه ويصل بها إلى طريقته المثلى فى التشكيل، مما كان له الأثر الحاسم الذى أنضج مواهبه، ويسر أمامه السبيل إلى القدرة على تخليد ما يجول بأعماق نفسه .

وإذا كنا نلمح أحياناً فى فنه نظرة المستمتع، الذى يشرح صدورنا، بما يشعه من انسجام مع الحياة، إلا أن وراء هذا الاستمتاع نفساً تجيش بعواطف ومشاعر لانهائية، وهيام بالمجهول، فهو عندما ينتقى عناصر فنه يظل يعمق فيها، ويشحنها بما يجيش فى نفسه بلغة حافلة بالكتابات، يربطها إيقاع منتظم، يبدو فيه شغف الفنان بالتجديد فى بناء الصورة الداخلى، ومراعاة النسب بينها وبين الشكل الخارجى، وتحكى لنا الأحاسيس والمشاعر الدفينة لشخصياته، رغم الصمت والسكون الذى يسود اللوحة، وتتميز به أعماله .

ولا يكتفى الفنان الأصيل فى أعماله بدراسة عالم الإنسان، ظاهره وباطنه، بل يتجاوز ذلك إلى التعبير عن المبادئ والقيم .

ويجدر بنا هنا أن نذكر أن الحكم على العمل الفنى، يعنى مجموعة متوحدة من الأحكام الضمنية، لقيم إدراكية، وجمالية، ومعنوية كمفردات تآلفت منها صورة العمل الفنى، ونقد معايير الجمال والصدق، هى أساس هذه العملية، وبها يتصف أى عمل فنى أصيل .

وإلقاء الضوء والتأمل فى أعمال محمود سعيد بعد اثنين وثلاثين عاماً على رحيله يدعونا أن نذكر أن تذوق فنه لايحتاج من الباحث سوى أن يتريث ويحسن تأمل الاتجاهات التى أُولِعَ الفنان بالعمل فيها، حتى تتجمع لديه حلقات متكاملة مرتبطة، تتبلور بها صورة الفنان وفكره واهتماماته .

فالمتتبع لهذه الأعمال يجد متعة تضاف إلى متعة تذوقه، وهى متعة الاكتشاف والتحرك المستمر والحيوى بين إبداعات محمود سعيد فى المراحل والاتجاهات المختلفة، والمحلل المدقق لمحاور الجدل الجمالى عند محمود سعيد يستخلص أربعة محاور أساسية، تستحوذ على اهتماماته الإبداعية دون أن يتوقف محور عند مرحلة معينة ..

- الصور الشخصية .
- صور العاريات .
- العادات والتقاليد الشعبية .
- المناظر الطبيعية (الريفية والبحرية) .

وفى كل اتجاه من هذه الاتجاهات روائع تستولى على مشاعر ووجدان المتأمل لها.

فنجده فى الاتجاه الأول دارساً ومحللاً للشخصية التى يصورها ويتعرف على خصالها وطباعها المميزة، فهناك الأطفال والنساء والرجال من جميع الجنسيات، ومختلف الأعمار، وفى كل عمل يكاد يشعر المتأمل وكأنه يقرأ كتاباً مفتوحاً، فوجوه أشخاصه مثل لوحات الفيوم، تتطلع دائماً إلى الأمام وتواجه المشاهد، فى الوقت الذى تذهب فيه نظراتها نحو الرؤية إلى زمن آخر، ولذا فهى دائماً محاطة بجلال الصمت، تحفها لمحة من الابتسام المصرى القديم .

ويظهر ذلك فى أعماله (ذات الجدائل الذهبية) «١٩٣٣»، (ذات الهفهاف الأسود) «١٩٣٦»، (ذات الوردة) «١٩٥٠»، (ذات الأساور الذهبية) «١٩٤٦٠» .

وفى الاتجاه الثانى نشاهد عرضاً لأجسام عارية تمثل جمال المرأة السكندرية بلون بشرتها الخمرية، أو الزنجيات من ذوات البشرة المائلة إلى السواد وجميعها يرجع تاريخها إلى الثلاثينيات والأربعينيات، ولها أنماط وسمات توحد مختلف المدارك الحسية فى نطاق الواقعية الجديدة (نيوريااليزم) التى تعلق بها ليحقق ذاتيته، بأسلوب أقرب إلى تسجيل واقع الموجودات فى أوضاع مسترخية، متنوعة الحركات مثل أعمال (عارية على الوسائد) - (عروسة البحر ١٩٣٢) - (المستحمات) ...

وفى المجال الثالث نشاهد تسجيلاً للعادات والمعتقدات والتقاليد الشعبية، مثل صلاة الجمعة، وزيارة القبور، وحلقة الذكر، والزار، والسوق وبنات بحرى، والمقرئ، وكلها من وحى الحى الشعبى الذى نشأ فيه على سماع صوت المؤذن للصلاة ونداءات الباعة لترويج سلعهم، وكان لهذه البيئة الشعبية تأثير واضح على فنه فى شتى المواضيع التى صورها .

وفى المجال الرابع يجد المشاهد للمناظر الريفية، ومناظر البحر والصيد وشواطئ الإسكندرية، ومعالم مرسى مطروح ولبنان، معالم تربطه بالوجود الواقعى، وأشخاصاً يتعامل معهم فى الحياة، من خلال تكوينات خاصة وأسلوب تميزت به أعماله .

ومن خلال المحاور والاتجاهات السابقة نتناول ثلاثة أعمال تمثل ثلاثة محاور مختلفة بالتأمل والتحليل من خلال السطور القادمة .

تأملات فى أعمال محمود سعيد :

- ذات الهفهاف الأسود (١٩٣٦) .

وتعد أحد أعمال الفنان فى سياق الصور الشخصية، وتمثل امرأة تجلس فى وضع غير مكتمل المواجهة للرائى تسيطر على فراغ اللوحه بنسبة كبيرة .

اعتمد الفنان فى العمل على البناء الهرمى فى الشكل العام للتكوين متأثراً فى ذلك بالنزعة الكلاسيكية التى كانت سائدة وتأثر بها محمود سعيد فى بداية مشواره الفنى .

وقد ابتدع نموذجاً معبراً وانطلق عبر الملامح والقسمات الفردية فى الوجه فأكسبها انطباع الشخصية المنغمسة فى تفكير تأملى، كما تتصف بالجدية فى جلستها ووضع الأيدى، الذى نراه فى معظم أعماله للصور الشخصية .

وملامح الوجه تقترب من لوحات وجوه الفيوم فهى تتطلع إلى الأمام مواجهة للرائى فى الوقت الذى تذهب فيه نظراتها نحو الرؤية إلى ماوراء ذلك، تتطلع إلى المصير وتحلم بالأبد، لذا فهى دائماً محاطة بجلال الصمت تحفها لمحة ابتسام المصرى القديم، أما الملامح التى أبرزها الفنان فى العمل فكأنه استعار ملامح الوجوه المصرية القديمة فنكاد نشعر بقربها من ملامح بنات إخناتون – العيون المتفتحة البراقة، والمسحوبة لأعلى قليلاً، والشفاه المكتنزة والشعر الجعد المتوج بعصابة سوداء شفافة أقرب ما تكون إلى ملامح المرأة الصعيدية .

وهذا النموذج تميز بفهم للدقائق النفسية فى شخصية المرأة المتأملة وهذا معبر عنه بقوة وحيوية كبيرتين، «الحركة الداخلية» الناشئة عن تحول الضوء من درجة إلى درجة أخرى، وبطريقة حيوية، غير ملاحظ فيها بالتحديد مناطق بدايات التحول أو نقطة إسقاط الضوء على الشكل، وهذا يؤكد عامل الرسوخ فى العمل .

ومن المحاور الأساسية فى بناء الصورة: «المحور الرأسى المركزى» يكاد يمتزج مع خط التماثل فى الوجه والبدن، مما صبغ التكوين بطابع الرصانة والمتانة والرسوخ، أما المحور الثانى فيتخذ شكلاً بيضاوياً ويشكل نواة مركزية، فيربط بين النقاط التى تتوسط اللوحة والتى تمر بأعلى الرأس وتعبر الكتفين، ويسير مع اتجاه الذراعين، حتى يتصل بالكفين؛ وهو محور مستقر يكسر حدة المستطيل الناشئ عن إطار اللوحة، غير أن خطوطه المنحنية تتكرر بمقاييس أصغر فى شكل رأس الفتاة، وكتل الشعر .

كما تعمل الخطوط الأفقية فى الخلفية على تأكيد أهمية الاتجاه الأفقى، وهى مع الاتجاه الرأسى تقوم بمهمة تقوية الإحساس بالاتزان، أما الحركة الداخلية فيشيعها اتجاه نظر الفتاة، حيث يسير من عمق اللوحة، نحو المشاهد، وهذا التباين بين الإحساس بالسكون الظاهرى، وحيوية التعبير عن الحالة المزاجية، يكسب العمل قيمة فنية عالية .

هذا إلى جانب التوازن الذى تحدثه العلاقة المركبة بين بناء الشكل بالألوان والخطوط، والأضواء، والمعالجة التركيبية مع المضمون الذى ينقل لنا فكر الفنان ومشاعره .

وفى كثافة لونية تعمل أحياناً إلى حد الصلابة، استطاع أن يقتنص خصائص السحنة ومواطن الاستدارة التى تستقر على الوجه والدماغ والقوام والأذرع فى إلهام منطقى لا يرفض السراب الشعرى والذى تميزت به الأعمال الرومانسية .

ولئن تراءى لنا فى الصورة إكساب جسد المرأة روح النحت، فقد استطاع اللون تهيئة عين الرائى لتحسس هيئة الشكل، فبفضل القدرة الحركية التى تمتع بها أعيننا يكون فى استطاعتنا إدراك البعد الثالث فى العمل وكأنه ينحت الجسد فى اللون عن طريق استخدام كنه لون واحد، كذلك المبالغة فى الإضاءة الداخلية بشكل مباشر بلمسات ضوء منعكس على المرأة، لتعطيها جواً أسطورياً غامضاً تؤكده الألوان المستخدمة من درجات البنيات النحاسية مع الأصفر والأزرق الضارب فى السواد، لتحمل فى ثناياها من طاقة الشعر ما يدفع النفس إلى الاندماج معها فى حوار داخلى عميق، وتلك هى قمة العمل الفنى .

– عروس البحر (١٩٣٢)

وهى أحد أعمال الفنان فى إطار اتجاه الفنان محمود سعيد لرسوم الصور العارية، وهى خطوة جريئة تميز بها فن محمود سعيد، ويرى «بدر الدين أبو غازى»

أن المرأة عند محمود سعيد هى رمز الخصب والنماء والجنس، وقد جاء ت هذه الأعمال بعد صوم عن المرئيات منذ الفنان الإسلامى، فأشبع رؤانا وأخرج المرأة من وراء الملامح الزخرفية صريحة مجردة عارية .

أما عمله عروس البحر فهو من أعماله المجهولة، وإن كانت تمثل نضجه الفنى، فيها الجو السحرى الذى امتلك الفنان أسراره والمقابلة الرائعة بين عالم البحر بغموض المجهول، وعالم الإنسان متمثلاً فى المرأة التى تحولت رمزاً وعروساً للبحر. وهى تمثل امرأة عارية جالسة فى وضع أمامى مواجه للمشاهد، تقسم اللوحة إلى نصفين متساويين، وخلفيتها مقسمة إلى أجزاء: جزء يحتويها وهو القارب، ثم جزء للبحر بأمواجه ومراكبه وجزء آخر يمتد لنهاية اللوحة وهو السماء، التى تتبادل ألوانها وغيومها مع البحر فى تواصل لا يقطعه إلا خط الأفق البعيد .

وتبدو المرأة وقد جلست فى وضع مقصود أمام المصور، نكاد نلمح يديه وهما تحددان الجلسة، فالصورة العارية عند محمود سعيد تصميم بنائى وإن اختلف هذا العمل عن بقية أعمال الفنان فى الصور العارية، حيث مزج بين الصور العارية والمنظر الطبيعى وعالم الأساطير السحرى . ومع ملامح وجه المرأة ونظراتها نستعيد مرة أخرى الأسى والشجن والوجوم فى صورة أقنعة الفيوم .

كما نلمح الحلم البعيد العميق، والتطلع عبر عوالم أخرى غير المحيط بها، واعتمد الفنان فى التكوين على البناء السيمترى أو تساوى نصفى العمل، واهتم بتأكيد هذاالتماثل، فما يضعه فى الجهة اليمنى يكرره فى الجهة اليسرى من العمل، سواء فى الخلفية أو جسد المرأة أو حليها .

وبالرغم من تكويناته الهندسية الصارمة إلا أنها لم تطغ على تدفق التعبير داخل أشخاصه المليئة بالحيوية، وهو هنا يعنى بالعمق والبعد الثالث، كما يعبأ بقواعد المنظور، فتأخذ الأشكال فى اللوحة مكانها وفقاً لموضعها، كما نراه يعنى بإبراز الأحجام، ويتخذ أيضاً من اللون وسيلة لإظهار هذا التجسيم الذى كان ينشده فى

أعماله. وإذا تناسينا ذاتية الموضوع وجانبه التسجيلى للحظة، نرى الفنان يدفعنا إلى استقصاء القيم التشكيلية والتحوير الفنى، الذى يجرى فى اللوحة لدعم البناء، وربط الوحدات، وتنسيق الصله بين عناصرها المختلفة إلى البناء المعمارى فى اللون والتكوين، إلى التكوين الإيقاعى الذى يتردد فى خلفية اللوحة فيضفى على اللوحة موسيقية سلسة .

أما محاور العمل فاعتمدت على محور أساسى، وهو المحور الرأسى، الذى يقسم اللوحة إلى قسمين متساويين لتأكيد رسوخها، ثم محور بيضاوى يصل بين النقاط الأساسية للمرأة بدءاً من الرأس مروراً بخطوط الجسم الخارجية مستقراً بنهاية اللوحة من أسفل التقاء الساقين، ولكسر حدة الكتلة الرأسية نجد الفنان يعتمد على الخطوط المائلة المتوازية مع الخطوط الأفقية، ومن أجل تحقيق أسلوب تصويرى يتميز بأجواء تتحد فيها قوى اللون مع الأضواء المتقابلة نجد محمود سعيد وقد جمع بين الألوان الساخنة المتمثلة فى مشتقات البنى وتضادها من الألوان الباردة المتمثلة فى الألوان الزرقاء بصفة عامة، تلك الألوان هى عينها التى تعلو جسد عروس البحر وخلفيتها من بحر وسماء. وهناك من يرجع اللون عند محمود سعيد إلى أثر بيئى، حيث إنه قد تعلق بحب البشرة البرونزية اللون المكتسبة من الأشعة البنفسجية المنتشرة على السواحل عادة .

تخضع اللوحة هنا لحركة معينة تتردد فتحمل أبصارنا فى أرجائها، وهنا يبرز عنصر التكوين فى العمل، كل هذه القيم التشكيلية تسبح فى ضوء ساحر ليس له نقطة انبعاث، فقد أراد أن يمزج بين الأنوار والظلال وبين أشكاله فى اللوحة، وهكذا لايهتم الفنان بمعالم الأشياء بقدر مايهتم بالاتصال بالمعنى الإنسانى البعيد المختفى وراء الأجواء، وبهذا ومن خلال صورة لمرأة عارية قدم فيها الفنان مفهومه الشكلى المثالى البعيد عن تلك المظاهر الحسية الجنسية، فقد كان ينزع إلى إعلاء الواقع المصرى وتهذيبه كأمل ميتافيزيقى كان يراود العديد من المثقفين فى ذلك الحين .

– العائلة (١٩٣٥ – ١٩٣)

رغم ثقافة محمود سعيد العالية فإنه لم يغض النظر عن مشاهد الحياة اليومية، التى تبدو فى لوحاته شرقياً ومصرياً، فلوحاته تبهر عيوننا بالجو الذى يشع منها، وألوانه المتلألئة، كأنه عطر من الشرق .

وتعد لوحة (العائلة) من أكثر الأعمال تمثيلاً لاتجاهه فى رسم المواضيع والمناظر الريفية، أما عن موضوع اللوحة فهو مأخوذ من حياة العائلة الريفية التقليدية، يبارك الأب زوجته وهى ترضع ابنهما فى معركتهم مع الحياة القاسية، مظهراً إحساساً راقياً حنوناً بين الأب وعائلته من جهة، والأم وابنها من جهة أخرى، واختياره لموضوعه إنما صدر عن طبيعته المصرية، وحساسيته المرهفة لمشاهد الحياة اليومية، ففى العمل يرتفع الإنسان من واقعة المحدود إلى امتدادات لانهائية تضفى عليه الجلال والخلود الذى يضفيه الفنان المصرى القديم على شخوصه، ولديهم القدرة على كمال الأداء والتنفيذ وتنسيق الأشكال والألوان، حتى لتبدو اللوحة عملاً متكملاً متماسك البناء .

وبوسعنا أن نكتشف فى هذا العمل التجسيد الواضح والمنطقى للمبادئ الفنية الأساسية، والعمل يتضمن عدداً قليلاً من الأشكال، واللوحة تجمع بين البساطة والعظمة والرزانة، كما وأن الإنسان يعد فى مثل هذه الأعمال وحدة أساسية للتعبير عن الحدث والمشاعر والأفكار، وحركات الأجسام البشرية تقوم بتجسيد الدوافع الإنسانية المختلفة، أما الطبيعة المتمثلة فى الخلفية من أرض وماء ونخيل فتقوم بدور ثانوى، ويأتى عامل التأكيد على مبادئ الإيقاع والانسجام والتنسيق والنظام والهدوء يستند إلى مفهوم مثالى مستوحى من النماذج والأنماط الموروثة عن فنانى عصر النهضة، والذى أثر بشكل آخر فى عنصر التكوين الهندسى، والذى اتخذ شكلاً هرمياً وظفت فيه رأس الرجل قمة الهرم، يشكل معه البدن والساق مع الفأس من جهة والمرأة الجالسة من الجهة الأخرى انطلاقاً لضلعى الهرم، لتنتهى بالضلع

الأسفل من الإطار لتكوين قاعدة الهرم، ذلك المنهج الرياضى فى الإنشاء التشكيلى هو منهج مشترك بين الكلاسيكيين، وتأثر به محود سعيد فى بعض أعماله، مع اهتمامة بتأكيد البعد المنظورى فى الخلفية ليعطى الإحساس بعمق المكان، وتبدو مشاهد وأشخاص العمل فى حياة أخرى غير حياتها الواقعية، فنكاد نلمح فى عيون الأشخاص الحلم البعيد والتطلع عبر عوالم أخرى غير عالمها المحيط .

كما يظهر أسلوبه المميز والذى يستعيره من النحت البارز فى إظهار عناصره، لشدة حرصه على إظهار استدارة الأعضاء التى ينساب الضوء على سطحها الأملس متدرجاً، إلى أن يتلاشى فى الظلام المحيط بالأجسام التى يميل لون بشرتها إلى الألوان النحاسية .

أما اللون فى العمل فنلحظ اهتمام الفنان بكثافة اللون والظل التى تؤكد اسطوانية الأشكال، كذلك المبالغة فى الإضاءة الداخلية بشكل مباشر بلمسات ضوء منعكس على أشخاصه لتعطيها جواً أسطورياً غامضاً تؤكده الألوان القاتمة الزرقاء والحمراء والألوان النحاسية .

وقد جمع بين الألوان الساخنة، المتمثلة فى مشتقات اللون البنى، مضاداتها من الألوان الباردة المتمثلة فى الألوان الزرقاء بصفة عامة، مما يجعل اللون يقترن عنده بالتكوين الهندسى، كما وأن المعالجة الشكلية فى اللوحة تقوم على أساس تحقيق غاية الكمال لكل تفصيل، وتصبح العلاقة الضوء - ظلية أساساً جوهرياً .

والتكوين هنا - أيضاً - نستشعره من خلال الحركة فى اللوحة، والحركة هنا تتردد فتحمل أبصارنا فى أرجاء اللوحة، هذا التردد من الخطوط الإيهامية لنظرات الأشخاص، فنظرة الرجل تصل بنا إلى المرأة التى توصلنا نظرتها بدورها إلى الطفل. إن بساطة التكوين وصرامته، بالإضافة إلى الحيوية المتناهية للصورة المبهجة، قد جعل من هذا العمل عملاً فنياً رائعاً مكتسباً تعبيراً راقياً لطالما رأيناه وسنراه فى أعمال محمود سعيد .

المراجع

- بدر الدين أبو غازى – محمود سعيد – مطبعة مصر – القاهرة – ١٩٦٠ .
- فؤاد كامل – تأملات فى الفن – دار المعارف – القاهرة – ١٩٩٢ .
- أحمد موسى – فقيد الفن محمود سعيد – مجلة الهلال .
- فؤاد كامل – محمود سعيد وعالمه الأسطورى – مجلة المجلة – العدد ٨٩ .
- محمد صدقى الجباخنجى – محمود سعيد أول مصور فى تاريخ مصر الحديثة – مجلة «إبداع» – العدد الثانى – ١٩٨٣ .

نماذج من تأثير محمود سعيد
فى فن التصوير المصرى المعاصر

د. رضا عبد السلام

عند مشاهدة وتأمل الموضوعات المتنوعة للوحات الفنان السكندرى «محمود سعيد» بعد قراءة الاستبارة القيمة التى أجراها د. مصطفى سويف مع الفنان حول ممارساته لفن التصوير فى سبتمبر من عام ١٩٦١ حتى أغسطس ١٩٦٢ فى منزله بحى جانكليس بالإسكندرية، وأجاب فيها الفنان ببساطة ووضوح عن التساؤلات والاستفسارات التى تتعلق بجوانب شخصيته ونشاطه الإبداعى، وجدتنى أدلف من جديد داخل عالم «سعيد» فى محاولة منى للتعرف على بعد هذه الشخصية السكندرية الموهوبة، والاقتراب من منطقة فكره ونشاطه الإبداعى على النحو الذى يرسخ اعتقادى بأهمية الفنان كرائد ومؤثر فى الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة إلى جانب رفاقه الرواد (ديمرجيان، ومحمود مختار، ومحمد ناجى وراغب عياد وأحمد صبرى ويوسف كامل والحسين فوزى وسعيد الصدر، وويصا واصف.....إلخ) أولئك الذين طرحوا إشكالية الهوية والأصالة وأسسوا عليها حركة الفن الحديث فى مصر. فى مجالات: التصوير والنحت والحفر والخزف والعمارة إبان النصف الأول من القرن العشرين.

ونسبة الريادة إلى «سعيد» لم يكن من فراغ، وتأثيره على فن التصوير لم يكن من قبيل التباهى أو الادعاء المبالغ فيه، وحسبنا أن نتجول معاً داخل عالمه الفنى لنتعرف

على مفهومه للجمال، وعلى الأسس الفنية والإنسانية التى شكلت ملامح فنه، وكان لها فيها بعد تأثير نوعى على بعض المصورين المصريين المحدثين فى العقود الأولى للقرن العشرين، وهى حقبة هامة فى تاريخ مصر السياسى والثقافى والاجتماعى، استطاع محمود سعيد بدرايته الثقافية وإدراكه الحسى الواعى للفن والحياة فى أوروبا والمشرق العربى أن يبتكر لنفسه (أنموذجاً) جمالياً فى الفن يحقق فيه ضرباً من التمازج والتناغم الحضارى بين ثقافتين مختلفتين فى أيديولوجيتهما للجمال، ليكون وسيلته فى التعبير عن أفكاره وأحاسيسه حيال الواقع الحياتى، وقد انتهج فى هذا الصدد أسلوباً انتقائياً، تفاعلياً ذا طابع متعارض بين عالمين، محاولاً التقريب بينهما، العالم المعقول والعالم المحسوس، أو بين الواقع المادى وعالم القيم الروحية، أو بين الذات والموضوع أو بين الوعى والطبيعة، إذ نراه قد خرج علنيا بأعمال اتسم بعضها بالأكاديمية الاستشراقية مثل : صور الأشخاص والعارى والمناظر، والبعض الآخر بواقعية جديدة (مبسطة) شملت موضوعات ذات طابع فولكلورى مرح من الحياة السكندرية مثل : (حاملة القلل) و(بنات بحرى) و(المدينة) و(ذات الجدائل الذهبية) و(الجزيرة السعيدة) و(الأمومة) و(الدعوة إلى السفر) و(الذكر) وغيرها وقد خضعت فيها معطيات العالم المرئى إلى نوع من التحريف والتعديل البسيط الذى غير من المجرى العادى لهيئة الأشكال ونظامها فى الواقع لتستحيل أنماطاً مغايرة على ما هى عليه، اتسمت جميعها، رغم مشابهتها للواقع، بالحيوية ورسوخ التكوينات وتناغمات اللون والضوء والاهتمام بالحجم والمبالغة النسبية فى هيئة الأشكال وأبعادها المنظورية وغيرها، وكلها تقنيات أكاديمية مألوفة منذ عصر النهضة، وفى هذه الأعمال- رغم الحسية التى نستشعرها فى بعض المواضيع- قد تجلت بشكل عام النزعة العقلانية حول مفهوم «سعيد» للجمال، فهو لم يقنع فى هذا المجال بوحى العاطفة أو التصور الرومانسى المرهف أو التصورات الميتافيزيقية النشوانى، وكل ما هو مفتقر إلى التحديد وكل ما هو عفوى.. وبالتالى عمل الصورة عنده يقتضى

ترتيباً وإعادة ترتيب باستمرار، وتلمساً للطريق وتشييداً للبناء بأقصى مقدرة فى كل مرة ينجز فيها عملاً فنياً.

ولهذا نجده قد استعان كثيراً بالرسوم والتخطيطات السريعة فى مرحلة الإعداد حتى يكون لديه الوقت الكافى لاستيعاب فكرة الموضوع وهضم كل جوانبها التشكيلية وتجنب المشكلات المحتملة، وهذا إجراء طبيعى يتبعه كثير من الفنانين، فضلاً عن أن انشغاله بالقضايا أثناء عمله بالمحكمة حتم عليه اتباع هذه الطريقة، حيث لم يكن يسمح له الوقت «بفراغ البال المطلوب» - على حد قوله - لكى ينهى العمل على النحو الذى يرتضيه، غير أنه من المدهش أنه كان يظل قادراً على الاحتفاظ بانفعاله المختزن بفكرة الموضوع لفترة قد تمتد بعض الوقت، أياماً وشهوراً قبل أن يحوله فعلاً من أفعال التعبير، على افتراض أنه أثناء المساحة الزمنية التى يمنحها لنفسه قبل المضى فى العمل، تكون أفكاره وعواطفه قد انتظمت بحيث يتحقق بين الواحدة والأخرى نوع من الترابط العضوى، فإن تفريغ الشحنة الانفعالية وتنظيمها على هذا النحو البطيء عادة ما يكسب العمل الفنى صبغة مثالية تزيد من فتنة العمل وجاذبيته، وبالمرور على لوحات الفنان وتأملها سوف يستوقفنا أمامها، تنوع الموضوعات الإنسانية وبالتالى التكوينات المتنوعة الراسخة، ثم الانتقال الهادئ المتناغم للون، والإيقاع المتباين للضوء والظل، والتبسيط غير المتكلف، وعدم التقيد بقواعد المنظور الصارمة فى الطبيعة والتشريح الكلاسيكى للأشكال الحية... إلخ من عناصر التشكيل ومقومات البناء الفاعلة، غير أن معالجته للضوء على طريقة (فيلاسكيز أو رمبرانت) كان له تأثير درامى فعال على أجسام الأشكال والمكان المحيط.. كما كان له تأثير فعال أيضاً على كثير من أعمال الفنانين اللاحقين، كما سنرى بعد ذلك.

إن معالجة الفنان لموضوعات لوحاته يكشف عن سمات عديدة للواقع المعتاد، لكنه مع ذلك يمثل نوعاً من الوجود يتجاوز هذا الواقع ولا يسايره، هذه الرؤية أضفت على

عالمه الفنى جمالاً وبساطة وعمقاً، وأحياناً مسحة روحانية، كالتى ميزت فنانى عصر النهضة الوسيط (جيوتو - بيزانيللو، ديللا فرانشيسكا، مازاتشيو..)، غير أن «سعيد» هنا لم يكن فناناً دينياً تبشيرياً مثلهم يهيم بخيالة فى عالم الأساطير الدينية والميتافيزيقة، بل فناناً دنيوياً يولى اهتماماً (بالحياة)، الإنسان والأرض فى حالتهما الطبيعية.

هذه النظرة التى أسس عليها «محمود سعيد» مفهومه للجمال، كان لها فى الواقع تأثير فى نفوس كثير من الفنانين وشكلت محوراً هاماً من محاور رؤيتهم الجمالية للواقع الحياتى كل حسب استجابته وتوجهه الفنى وطريقته فى التعبير، فمنهم من تأثر تأثراً وجدانياً بأعمال الفنان، ومنهم من تأثر بموقف الفنان من التراث والفن المعاصر له أكثر من التأثر بالنتائج التى توصل إليها، ومنهم من تأثر بموضوع من مواضعيه.. إلخ، وهو ما سوف نتعرض له فى حينه، لكن فى البداية علينا أن نوضح الجوانب المتعلقة بعملية التأثير والتأثر، باعتبارها عملية ضرورية وطبيعية فى الفن، لماذا وكيف يتأثر فنان ما بأعمال غيره من الفنانين الأقدم عهداً أو المعاصرين له؟، إذا ما نظرنا إلى نقطة البداية فى حياة أى فنان لن نجد فناناً واحداً بدأ حياته الفنية بالنقل عن الطبيعة مباشرة. بل سنجد فى حياة كل فنان لوحات كبرى حاول أن يقلدها، وأساتذة عظماء، طالما تمنى لو استطاع أن يسير على منوالهم.. ومعنى هذا أن ثمة ثقافة فنية بعينها تجىء دائماً فتكون بمثابة حلقة الاتصال بين الفنان وما يراه، وليس فى ذكريات الفنانين ما يشهد بأن الرغبة فى الإبداع قد نشأت لدى الواحد منهم فى أعقاب تأثره بمنظر طبيعى أو حدث درامى أو وحى سقط عليه فجأة يكون هو الذى حرك فى نفس الفنان الرغبة فى التعبير عما شاهد أو أحس، وإنما الذى يثير الموهبة الفنية لدى المصور هو الانفعال الذى يستشعره فى شبابه الفنى إزاء بعض الأعمال الفنية المميزة.

بمعنى آخر إن كل فنان فى مستهل حياته الفنية إنما يستند - بالضرورة - إلى

أعمال غيره من الفنانين السابقين ينقل عنها أو يستعير منها.. ولسنا نعرف فناناً عظيماً واحداً لم تكن له دراية على الإطلاق بأى عمل فنى سابق، أو لم تتح له الفرصة لرؤية شىء آخر سوى الأشكال الحية والصور الطبيعية، إذن فلا عجب أن فنانين من أمثال: (دافنشى ورمبرانت وجويا وديلا كروا وسيزان وماتيس وبيكاسو وبول كلى وغيرهم..) كانوا فى بداية حياتهم رجالاً متأملين استهوتهم أكثر من غيرهم مناظر الطبيعة ومشاهد الحياة الواقعية، بل لنتذكر دائماً أن كل هؤلاء، وغيرهم، لم يكونوا فى بداية حياتهم سوى موهوبين متحمسين سحرتهم بعض اللوحات الجميلة فحملوها خلف أعينهم وراحوا يقلدونها غير آبهين بالعالم الخارجى، وغير ملتفتين إلى أشكال الطبيعة، ولهذا يقرر الفيلسوف الفرنسى أندرية مالرو: «إن حياة كل فنان إنما تبدأ بالباستيش (Pastich) ويعنى بها النقل عن لوحات كبار الفنانين أو محاكاة أسلوبهم لتعلم المهارات الأساسية لحرفة الفن. بعد ذلك تبدأ مرحلة النقل أو التقليد تزول تدريجياً إلى الحد الذى قد يصل إلى نوع من الانشقاق أو القطيعة التى تتمزق معها أواصر علاقة حميمة سابقة، كانت تجمع بين كلا الفنانين، المؤثر والمتأثر، وذلك كلما شعر الفنان (المتأثر) أنه أصبح قادراً على امتلاك أدوات التعبير والابتكار بأسلوب خاص ومميز، ومن ثم يصبح نوع التأثر هنا (لا شعورياً)، يكاد يحس وليس له تأثير سلبى على القيمة الإبداعية التى حققها الفنان، و«محمود سعيد» فناننا (الرائد) مثل كل الفنانين الكبار، مر بنفس البداية ونفس المراحل التى كونت شخصيته الإبداعية قبل أن يكون فناناً معروفاً فى مصر على نطاق عريض، وهو نفسه قد نوه بتأثره واستفادته من الأخوين فان إيك الهولنديين ورمبرانت وروبنز وسيزان، وكذلك العمارة والنحت الفرعونيين، وقد يكون هناك آخرون لم يذكرهم أو فاته أن يذكرهم، وهو أمر غير ذى أهمية، غير أن تأثره بموضوعات أعمال الفنانين الأجانب وتقنياتهم المتنوعة وجماليات الفن المصرى القديم لم يكن أثرها واضحا فى لوحاته، ولم يكن إدراكها سهلاً كما يظن البعض، إنه أحال تأثراته بهذه الفنون إلى

منظومة ألوانه وصوره الذهنية والخيالية لتمتزج بها امتزاجاً تاما وتعبر فى النهاية عن رؤيته الخالصة. الصادقة .

ومثلما تأثر «سعيد» بغيره كان طبيعيا وهو (رائد حركة) أن يتأثر به غيره من الفنانين المصريين، إن تاريخ الفن أظهر لنا دائماً نوعاً من الاهتمام بين الفنانين نحو كل ما هو مغاير لطبيعتهم الخاصة فى النظر إلى الأشياء، وكأنما هم قد وجدوا فى التراث الفنى الذى خلفته لهم الأجيال السابقة حياة خصبة تحقق لهم نوعاً من التبادل المستمر أو التلاقى الحميم، وكأن من شأن كل مصور يشرع فى القيام بعمل فنى جديد أن يأخذ على عاتقه إعادة النظر إلى فن التصوير كله فى الماضى والحاضر، إن هذه النظرة لشتى أنواع الفن تحقق نوعاً من التلاقى المستمر أو التلاقح المنتج الذى يثرى العملية الإبداعية بأشكال وأنماط ابتكارية ومسارات فنية جديدة، ولأن أعمال «محمود سعيد» قد أستأثرت بانتباه وإعجاب الفنانين وتقديرهم الخاص بقيمتها الفنية، ولمنهجيتها نحو تعميق مفهوم الواقع الجمالى وقيمة الإنسان.. كان طبيعياً أن يخوض عدد من المصورين المصريين الذين تفاعلوا مع أعماله، تجاربهم الفنية، بفكر طموح ومستنير مستخدمين مالديهم من مواهب وخبرات لمواصلة رحلة الإبداع والكشف عن عناصر الجمال الأصيلة فى تراب مصر وميراثها وأبنائها، وكذلك ثقافة الغرب وفنونه التى لا غنى عنها، وعند استدعاء نماذج من الصور الفنية لأولئك الفنانين إلى الذاكرة ومضاهاتها بنماذج من لوحات «سعيد» سوف نستشف منها شيئاً من التواصل الملهم، أو قد نتلمس فيها بعض العناصر الإبداعية المشتركة التى تجعلنا على يقين من صحة افتراضنا بأن هناك مؤثراً ومتأثراً، مرسلاً ومستقبلاً، ومع هذا يظل كل من الطرفين يحتفظ بخصوصيته وذاتيته.

ومن هذا المنطلق، سوف نجد من الفنانين من علق أهمية خاصة على الوجهة الجمالية لموضوعاته التى تناولها من صميم الواقع الحياتى، ومزج فيها بين ما يراه

وما لا يراه من عناصر الجمال، ومنهم من أثارت اهتمامه الذهنية الرياضية التى يؤسس عليها موضوعات تكويناته عن طريق الاستخدام الهادئ والمتنوع لدرجات الضوء والظل لتجسيد عناصر الأشكال وأبعادها المنظورية، ومنهم من تلمس عنصر المبالغة فى الصفات التشريحية للإنسان ليبدو مخالفاً لمظهره الواقعى معبراً عن حقيقته الخفية، ومنهم من تفاعل مع مزاجه الحسى النشوان بجمال الجسد الأنثوى الحسى فى أوضاعه المختلفة مثل لوحاته (الراقصة والسمراوات الساحرات)، ومنهم من آثر التعبير عن دوافعه الفطرية الطبيعية حيال مشاهد الطبيعة والحياة البسيطة، ومنهم من تأثر بفعل الضوء ومعطياته التعبيرية الباهرة... إلخ. غير أن تأثر الفنانين بتلك السمات الجوهرية لفنه لم يكن تأثراً مباشراً كما أشرنا من قبل، كان فقط تأثراً لا شعورياً إيجابياً، إذ يقوم العقل هنا عند هؤلاء الفنانين فى دائرة التصورات الخاصة به، بتحليل العناصر التشكيلية الواردة من أعمال «سعيد» تمهيداً لهضمها فى نطاق اللاشعور لاستنباط أشكال جديدة مبتكرة تضاف إلى رؤاهم الفنية الشاملة، وهذا الموقف بطبيعة الحال مرهون بخبرة الفنان منهم ونظرته الواعية إلى عناصر الجمال المحفزة واستثماره لها، هذه النظرة تعرف بالنظرة (البناءة) حيث تستطيع عن طريق بعض الأفعال التحليلية اكتشاف والتقاط العناصر الديناميكية التعبيرية وإحالتها إلى أشكال مبتكرة.. ولا سبيل إلى إدراك تلك العناصر الديناميكية إلا بفعل عملية ديناميكية مماثلة تتحقق فى صميم نفس الفنان المستقبل لعناصر الجمال، ومن الفنانين الذين نفترض أنهم قد تأثروا بأعمال «محمود سعيد» (راتب صديق) الجيزة ١٩١٧ - و(حامد عويس) (بنى سويف ١٩١٩) و(محمد حسن القبانى) (١٩٣٨) و(صبرى منصور) (١٩٤٣)، وهؤلاء الفنانون لهم تميزهم وتفردهم فى الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة فى مجال التصوير، وظنى أنهم قد لا يتفقون معى حول صحة (افتراض) تأثرهم «بسعيد» من أساسه، وينفون أية صلة تربطهم بهذا المصور (الرائد) وهو أمر وارد، لكن على أية حال، مسألة (التأثير

والتأثر) مسألة طبيعية ولا تسيء إلى أى فنان قدير، وبفضل هذه العملية التبادلية حفظ التاريخ للفن نموه وارتقاءه وروعة تأثيره فى الحياة، وكان الفضل دائماً يرجع إلى أولئك الذين نصفهم بالرواد.

راتب صديق (الجيزة ١٩١٧ - ١٩٩٢)

إن مصادر الإبداع الفنى المتنوعة التى حصَّل منها الفنان السكندرى «محمود سعيد ١٨٩٧ - ١٩٤٦» درايته لمعرفية وأصول خبرته التقنية والفنية خلال سنوات نشاطه الأولى فى الربع الأول من القرن العشرين هى تقريباً نفس المصادر التى استقى منها الفنان «راتب صديق ١٩١٧ - ١٩٩٢» ثقافته وخبراته، باستثناء أن «سعيد» تعلم أصول الفن الأكاديمى فى مرسم الفنانة الإيطالية «كازاناتو» فى الإسكندرية، وراتب تعلم أصول الفن الأكاديمى على يد أوزنفافت فى الأكاديمية التى تعرف باسمه بلندن لبضع سنوات فى الثلاثينيات من القرن الحالى.. إن التشابه المعرفى والتقنى والميول الفنية أسهمت فى إيجاد صلة ما تجمع بين فنيهما رغم الفرق بين الشخصيتين الفنيتين واحتفاظ كل منهما بأسلوبه.، أولى هذه الصلات هى : اقتفاء «راتب صديق» أثر سلفه الرائد «محمود سعيد» فى معالجة الموضوعات التى تهتم بقضايا الإنسان المصرى والأرض..

وثانى هذه الصلات: تأصيل هذه الموضوعات برؤية معاصرة تمزج بين تقنيات الأكاديمية الاستشراقية وقيمة فن النحت والعمارة فى مصر القديمة بغرض خلق نموذج مصرى الهوية، يعبر عن عراقة الإنسان المصرى وإرادته الحرة..

وثالث هذه الصلات: استخدام الأشكال الإنسانية العارية فى بعض المواضيع، والاهتمام فيها بالكتلة وتشريح العضلات والمنظور عن طريق استخدام التدرج اللونى وتباينات النور والظل.. ومن الأمثلة التى تؤكد هذا الزعم لوحة (قابيل وهابيل... زيت على قماش ، ٦٤×٩٥ سم - ١٩٦١) التى أنجزها راتب صديق بعد مرور عشرين

عاماً من لوحة (الهجرة، زيت على قماش ١٩٤١) لمحمود سعيد، ويعكس فيها الفنان أول قصة صراع فى تاريخ الإنسانية بين شقيقين من نسل آدم وحواء هما قابيل وهابيل التى يموت فيها البرىء من أجل المذنب، ومنذ ذلك الحين صار العالم تحت الخطيئة والموت، أما لوحة محمود سعيد (الهجرة ١٩٤١). فيعبر فيها الفنان بطريقة رمزية عن آدم وحواء والمعصية والطرد من الجنة إلى الأرض، الصورتان متشابهتان من ناحية الموضوع ومن ناحية الأسلوب إلى حد ما، فمن ناحية الموضوع، لوحة راتب «قابيل وهابيل» مكملة من ناحية السرد التاريخى للوحة (الهجرة) أو (آدم وحواء)، والفكرتان مستمدتان من وحى القصص الدينية، يحاول كل فنان منهما أن يعبر عن فكرته بطريقة رمزية تجاه معاناة الإنسان الأبدية وويلات الحرب والفقر والاضطهاد والظلم وغيرها من المعانى.. ومتشابهتان أيضاً من حيث الأسلوب وتناول كل منهما للشكل العارى ذى البنيان القوى، واستخدام تقنية اللون والضوء وفق قاعدة التدرج والتباين لإبراز الحجم وتأكيد العمق والتعبير عن درامية الموضوع، والتكوين فى كلا الصورتين مختلف نسبياً كما هو واضح. فى لوحة (الهجرة) يعتمد «سعيد» فى تكوينه على البناء الهرمى للأشكال التى يحددها تباين حجم الرجل والمرأة الحاملة لطفلها وحركة الأرجل واندفاع الأجسام إلى الأمام، وكذلك ألسنة اللهب المشتعلة فى الخلفية بزاوية مائلة.. فى لوحة (قابيل وهابيل) يعتمد «راتب» فى تكوينه أيضاً على البناء الهرمى للأشكال الذى تتمثل قاعدته فى حركة أرجل قابيل والطائرين، ثم فى الخطين الصاعدين من أسفل قدم هابيل مرورا بساقه ومقعدته، ثم نزولاً بكتفه وشعره إلى الأرض.. غير أن الفنان هنا يزيد من الإيحاء بحركة الشكل عن طريق استخدامه للخطوط القوسية الناتجة عن انحناءة جسم هابيل المحمول فوق كتفى أخيه قابيل، وتشابك الأذرع مع الأذرع، والأذرع مع الأرجل، وحركة أرجل قابيل نحو اليسار من الصورة... إلخ، إذن رغم فارق التشابه والاختلاف بين الفنانين وإتقانهما فن الرسم، وبناء الصورة يظل التعبير عند «سعيد» أكثر مساساً بالإحساس وأكثر

قرباً من القلب، رغم مضى عشرين عاماً، هى الفاصل الزمنى بين نهاية عمل وبداية عمل آخر.

حامد عويس (١٩١٩)

نحن هنا أمام فنان شديد الارتباط بالأرض والواقع الاجتماعى، ولهذا نجد أن «عويس» الفنان بلور تجربته الإبداعية انطلاقاً من هذه الحقيقة، وظل محافظاً عليها طوال مشواره الفنى ولم يحد عنها إلى اتجاه آخر، ومن ثم فأعماله التصويرية التى أنجزها منذ الخمسينيات إلى الآن تصب فى هذا الاتجاه (الواقعى – الرمزى) ذى الطابع السوسيوولوجى والجمالى، الذى يعكس فيه هموم وأحلام وآمال الإنسان المصرى البسيط، على عكس «محمود سعيد» وتوجهه الجمالى.. ففى هذه الأعمال اكتسبت موضوعاته بعداً رمزياً جعلتنا نفسر محتواها على نحو أدبى، مثل : (عمال المصنع ١٩٥٣، والجندى ١٩٦٠ والفلاح ١٩٦٠. وبنات بحرى والصيادون... إلخ) غير أن صياغته لمضمونها لم يجىء على حساب الشكل من حيث بناؤه وتوازنه ورصانته، فهو قد استطاع –ضمن موازنة جمالية تجمع بين قاعدة التصوير الكلاسيكى لفنانى الدول الاشتراكية، وسمات النحت المصرى القديم– أن يبتكر (أنموذجاً) جمالياً خاصاً به، يعكس من خلاله تصوراته عن الواقع الاجتماعى المعاصر، بفهم وبساطة غير مفتعلة.

ومن ثم عندما نفترض تأثره بـ «محمود سعيد» لا يعنى تقليده له حتى استعارة بعض العناصر المشتركة أو العلامات الدالة، بل يعنى هذا اكتشافه الهام للجوانب الفنية القابلة للتطوير والتعبير عند «سعيد»، مثل استفادته من الجوانب الواقعية والعودة للبيئة واستلهامها برؤية رمزية معاصرة، وأيضاً استفادته من الجوانب الإيجابية لفكرة (التراث) وبخاصة النحت الفرعونى الذى استعار منه قيمته النحتية كالصلابة والبساطة والاتزان والطاقة السكونية وألبسها عناصر أشكاله الطبيعية

والإنسـانيـة، وبدت كـأنهـا هى الأخـرى منحـوتات ملونة قـوية غيـر قـابلة للفناء.. واستفادته من «سعيد» فى أن يكون فنه على العكس منه مرتبطاً بمجمل القضايا الإنسانية المعاصرة ذات الطابع الاجتماعى - الوثائقى). التى تكشف عن شخصية الفنان (الثورية)، وعن انتمائه الاجتماعى، وليس مجرد الوقوف على جماليات الطبيعة المثيرة والتمتع بها وجعلها مجرد خلفية مسرحية للإنسان، أو ديكوراً لشغل فراغ الصور، وبنائها لتكون جزءاً مهماً من المحتوى الرمزى لنسيج الصورة.

محمد حسن القبانى (الإسكندرية ١٩٣٨)

تعتبر الأعمال الفنية للفنان «محمد حسن القبانى» امتداداً طبيعياً لروح تقاليد الفن المصرى الحديث، التى سادت العقود الأولى من هذا القرن، والتى أرسى قواعدها وأسسها الجمالية الرواد الأوائل، وقد كان من أهمها ضرورة تأصيل التجربة الجمالية كى تكون مصرية فى ملامحها وفى مضمونها، وذلك عن طريق استلهام التراث والتعبير عن روح وجماليات البيئة والإنسان المصرى، والأعمال الفنية التصويرية التى أنجزها الفنان منذ الستينيات وحتى الآن، واستخدم فى تنفيذها ألوان الزيت، هى استمرار لنفس الاتجاه، لكن برؤية معاصرة تجمع بين بساطة التكوين وبلاغة المحتوى الرمزى.. إذ تتجمع فيها الموتيفات الرمزية والأفكار التصويرية، وتتراوح وسائل التعبير المستخدمة؛ من الإيماءة الصريحة إلى الحركة الساكنة للأشكال، ومن كتل اللون العريضة إلى التدرج المتناغم شديد العذوبة، ومن التعقيد الذى يبلغه الرمز فى بعض الأحيان إلى البساطة والإيجاز فى التعبير وهو بهذا يحدث تكاملاً بصرياً بين المنظر الطبيعى المتعدد المساحات اللونية وبين شخوصه الإنسانية الصامتة وعناصر أشكاله الأخرى التى استلهم أشكالها ودلالاتها من البيئة الشعبية السكندرية فى أبى قير والأنفوشى وغيرها .. نفس البيئة التى نقل عنها واستلهم منها محمود سعيد وغيره من فنانى الإسكندرية إذن المصدر الطبيعى

واحد، والمثيرات الجمالية واحدة، والتعبير مختلف بطبيعة الحال سواء من حيث الموضوع، أو الفكرة والأسلوب، وبالتالى الصلات المشتركة التى تربط بين فنان وآخر يمكن إدراكها وقياس التميزات بينها وهذا ما يجعلنا نستشعر تأثير «محمود سعيد» على لوحات «القبانى» وغيره من فنانى الإسكندرية فمن ناحية كان تأثيره تأثيراً وجدانياً من حيث تأصيل الفكر التشكيلى للفنان بجماليات البيئة المحيطة به والتراث وضرورة الأخذ عنهما، لما يحويانه من قيم تشكيلية وإنسانية، وهو ما نراه ماثلاً فى لوحات «القبانى» التى استوحى كل موضوعاتها وأفكارها تقريباً من واقع الحياة الشعبية السكندرية، وبخاصة حياة الناس البسطاء من الصيادين وساكنى الشواطئ.. ومن ناحية أخرى نجد أصداء وتنوعات من تأثيرات اللون والضوء والمعالجة الساخرة للشخوص الآدمية والإيماءات الرمزية، وكلها اكتسبت عند «القبانى» مضامين وتأثيرات جديدة ميزته عن غيره من المصورين المحدثين فى مصر.

صبرى منصور (١٩٤٣)

ولأننا مازلنا نتحدث عن الصلات القائمة بين «محمود سعيد» والمصورين المصريين فثمة صلة ما نستشعر وجودها بين أعمال الفنان «صبرى منصور» ولوحات محمود سعيد، وهى الصلة الحميمة بين الفنان وبيئته بكل مفرداتها الغنية، والضوء الذى يتوزع عناصر أشكاله، والمناخ الرمزى الشامل المرتبط بالإنسان، والذهنية والبساطة التى عالج بهما موضوعات لوحاته التصويرية، صحيح أن «صبرى» قد تأثر «بالجزار» ورمبرانت وجويا.. أكثر من تأثره «بسعيد» لكننا هنا نشير إلى التأثرات غير المباشرة التى عرفت طريقها إلى اللاشعور، فى لحظة من لحظات الانفعال والإعجاب واستشفاف المهارات اللازمة لتجاوز الآخرين السابقين الذين قاموا بأدوارهم وتركوا جوانب لم يطرقوها فيجيء من يطرقها.. ومن هنا نجد أن صبرى منصور لم يقف عند حدود الجمالية الخاصة بسعيد واكتفى بالنظر إليها والتمتع بها، وإنما استوعبها وهضمها وطورها بما يتفق ونظرته للواقع ويخدم التعبير.. فإذا كانت اللوحة عند

«سعيد» تتضمن عناصر طبيعية أو واقعية يمكن إدراكها بسهولة فى إطار سياقها الجمالى الطبيعى، فإن صبرى يحول هذه العناصر الطبيعية أو الواقعية إلى إشارات ورموز تكتسب بعداً ميتافيزيقاً شاعرياً وشجياً فى بعض الأحيان، حيث يمكن إدراك ملامح أشكالها الطبيعية وقيمها التعبيرية من خلال سياقها الجمالى المتقن، مثل اللوحات التى عبر فيها عن الحب، الحزن، الصداقة، الموت، القرية.. هذا ومن ناحية أخرى، إذا كان سعيد قد أخذ عن الفن المصرى القديم جانباً من صفاته الجمالية كالنظام والكتلة التشخيصية إلخ باعتباره موروثاً ثقافياً يؤكد به تجربته الجمالية، فإن صبرى قد خطا إثر سعيد خطوة أبعد قليلاً من ذلك ونهل من نفس المصدر ما يعينه على إثراء مفردات لغته التشكيلية وفكره فتأثر بالبلاغة الرمزية والبساطة والإتقان المثالى لعناصر الأشكال وتنظيمها الهندسى القائم على مبدأ (الترصيص والتصفيف الأفقى والرأسى) بحثاً عن الكمال أو المثالية.. علاوة على جمال (الضوء) الذى ينبع مصدره من الدخيلة العميقة للإنسان ويشع نورانية فى لوحات سعيد ويمنحها تأثيراً ساحراً، نجد صبرى قد افتتن به كثيراً، غير أن الضوء عند «صبرى» مصدره خارجى، ضوء قمرى يتسرب من وسط عتمة الليل ليلقى بأشعته الفضية على أجسام الأشكال (بيوت، نخيل، طيور، نساء، رجال..) ليحيلها إيقاعاً متبايناً متوازناً من الظلال والأضواء، كاشفاً جمالها ودلالاتها الرمزية، انظر إلى لوحات «سعيد» (الخريف، الجزيرة السعيدة، والأمومة، آدم وحواء..)

إن تنوع المواضيع والتكوينات والمهارة الأسلوبية، التى تجمع بين التقنية الأكاديمية وروح الشرق، والاستخدام الماهرللون والضوء، والبساطة، والمناخ الرمزى وروح الإشراق والمرح، وغيرها من قيم البناء والتعبير التى أشرنا إليها من قبل فى أعمال محمود سعيد كان لها فى الحقيقة تأثير وجدانى لا شعورى على بعض المصورين المصريين المعاصرين الذين أسهموا بدورهم فى دعم مسيرة الحركة التشكيلية وإثرائها برؤى معاصرة، وأظن أن «محمود سعيد» المصور سوف يمتد تأثيره على أجيال من الفنانين إذا ما أمعنوا النظر فى أعماله الفنية خالدة الذكر.

محمود سعيد والبحر

د. نعيم عطية

إن ما جلبه لنا محمود سعيد فى لوحاته من البحر كثير، وفى مقدمة ما جلبه من البحر فى لوحاته ذلك الإيقاع الموسيقى المستقى من تواصل الإصغاء إلى هدير الأمواج المتلاطمة المندفعة أحياناً، المنسابة أحياناً أخرى، إلى الشطآن الساجية. هذا بالإضافة إلى استشراف المجهول، والانفتاح عليه، من فرط التحاور مع البحر الذى يبدو أمام أنظار الفنان مترامى الأطراف إلى ما لا نهاية، فإذا ما أرخى عليه الليل سدوله زاد اللغز ضراوة، وإبهاماً، حتى لو اكتسح سماء الإسكندرية من وقت لآخر شعاع من فنارها العتيد، أو تراقصت الأنوار البعيدة فى السفن المسافرة وقوارب الصيادين، مثل أنجم فى الأفق وامضة غمازة.

الإضاءة البحرية:

والإضاءة عند محمود سعيد حتى فى غير مناظره البحرية، وعلى سبيل المثال فى لوحة الصلاة (١٩٤١)، هى فى نظرى إضاءة رشفتها عينا فنان عاش البحر، وانعكاسات النور والظلام على مياهه، وارتدادات الأضواء منها إلى الحيز الكونى من حولها كله ويتجلَّى ذلك أكثر فى لوحتى «الزار» (١٩٣٦) والعائلة» (١٩٣٨) فالإضاءة في هاتين اللوحتين، وبالأخص الأولى، موجات نورانية تعلو وتهبط فى أرجاء اللوحة، محققة عامل الحركة المتأصل فيهما ثم لا ننسى الإضاءات الرجراجة المتماوجة، المتراوحة بين إضاءات الأغوار وإضاءات الشواطئ الساجية فى وضح النهار فى

لوحة «المدينة» ثم فى لوحة «القط الأبيض» (١٩٣٧) نور يضىء وينطفئ، مراوغ أحياناً، مكتسح أحياناً، وأحياناً أخرى ثابت ملتصق بالبشرة لا يفارقها، فقد انتشت به وتشربت، ولن يستطيع من لم يعش بالإسكندرية عمراً، بل وبعبارة أدق من لم يعش الإسكندرية بروحه وقلبه ووجدانه وفكره لن يستطيع أن يعرف ويستوعب ما الذى نقصده بالإضاءة البحرية حقاً. إن الموج عاكس للضوء، ملاعب له ومراوغ، يستضىء بالشمس والقمر، وبالنجوم أيضاً، بل وبأنوار أخرى بعضها قريب والآخر بعيد، بعضه معروف وبعضه غير معروف المصدر، ويحتفظ ببعض هذا الضوء ويدخره فتسرى فى أرجاء المشهد البحرى إضاءة خاصة به تماماً، تختلف عن تلك التى قد توجد فى الحقول والبساتين وعلى شاطئ النيل، بل وعن تلك التى توجد فى الصحارى أيضاً، فإذا ما خيم الليل على البحر، فإن الليل حائط من السواد الصلب، قد يرتفع فى دكنته هدير البحر فيَزيد من رهبته وجهامته، وأما إن الليل ثوب أسود تتخلله آلاف الثقوب المضيئة التي تمضى تشدو شدواً يبدد من القلوب الوحشة، ويدخل عليها سكينة وبهجة، والليل فى الإسكندرية خليط من هذا وذاك، والإضاءة البحرية فيها سحر، يتسارع هناك الضياء تسارعاً متوازناً، وتفد من الأعماق ومضات خافتة.

الصيد العجيب:

كما هام محمود سعيد بمشاهدة «الصيادين» يكدون ليل ونهار، وقد يعطيهم البحر رزقاً وفيراً فيبدو التفاهم حول الشباك العامرة، كما لو كانوا يؤدون طقوس صلاة شكر للبحر، الذى إذا أعطى فقد يعطى بلا حساب، وإذا تأبى فقد يكون فى ذلك للصيد خراب، ولعل من أجمل لوحات التصوير الحديث فى مصر لوحة «الصيد العجيب» التي سبق أن أوردنا نص ما قاله محمود سعيد عنها فى حواره مع الدكتور مصطفى سويف.

وفى هذه اللوحة كما قلنا من البحر أشياء وأشياء، فليس هناك فحسب الموضوع، بل فيها الإضاءة التى قد تكون قد تسللت إلى اللوحة من كهوف بحرية غائرة فى الأعماق، محاطة بالظلال الكثيفة، مما يزيد من الإحساس بقولبية الأجسام البنية، وقيمتها النحتية الراسخة، مستقية قيمها من التراث الفرعونى على الأخص، محتفظة على الدوام بجوهر فن محمود سعيد المثالى: ألا وهو الزواج الموفق بين الحسية والروحانية، والتوحد المتوازى بين الثبات والحركة. وليس كل هذه الصفات بمنأى عن مفهوم البحر والإحساس الجوهرى به، والاستحواذ على كنهه وجوهره، البحر ذلك الكيان الذى يجمع بين ديناميكية وستاتيكية لا يهدأ لهما قرار، ولا تنفصل إحداهما عن الأخرى أيما انفصال، فحين يهدأ البحر ينطوى ذلك على حركة متحفزة، وحينما يصخب البحر ويجيش بالحركة، فإنما ذلك إيماءة إلى هدوء يوشك على المجىء. والبحر كائن يصل فى حسيته إلى حد الافتراس، ويرقى فى روحانيته إلى نشيد كونى مهيب، ولذلك كان البحر على مدى العصور عبداً ومعبوداً معاً، مرعباً ومعشوقاً على الدوام.

الدعوة إلى السفر:

ولو ألقيت نظرة متفحصة على انسياب الضوء على وجه ورقبة وصدر كل من المرأة والرجل فى لوحة «الدعوة إلى السفر» (١٩٣٢) سوف تدرك كم كان البحر مؤثراً فى حس محمود سعيد اللونى والضوئى، فتلك الأضواء والألوان المنسكبة فى اندفاع حان على الشخصيتين المذكورتين إنما هى محاكاة مبدعة لسريان موجة البحر فى تدفقها وانحسارها على صخرة تبللها وتدغدغها وتمرح منتشرة على جسدها المتوحد بالخلاء المتوحش من حولها، ثم لا تلبث أن تنسال منسكبة على جوانبها المنحدرة متمهلة عند ثقوبها ونتوءاتها لتعود من جديد مرة تلو أخرى تزحف وتمرح على هذا الجسد الصخرى، بلونه البنى المنتشى عند الأطراف والنتوءات

بحمرة قانية مشربة على أية حال بالأضواء الوامضة اللامعة، وسوف نرى الضوء فى لوحة محمود سعيد «دعوة إلى السفر» يفعل المثل تماماً، فهو يندفع وينحسر على الجيد وأعلى الصدر والوجنتين وسائر الوجه الصخرى الصلد، متدرجاً من ظلمة الكهوف البحرية إلى وضاءة القمم الصخرية فى وضح النهار، وقد أشرب الضياء وجه المرأة غلالة ضبابية من الرذاذ المتطاير والسابح فى الأثير حول الصخور. بينما لو مضيت فى تذوقك للوحة التي استعارت عنوانها من عنوان قصيدة للشاعر الفرنسى شارل بودلير لتبينت أن المنظر الخلفى على الأخص، رغم أنه ركن صغير من قرية صيادين أو من أحياء الإسكندرية الشعبية، إلا أنه صور وكأنه قد رؤى بإمعان النظر من خلال لجين ماء صاف إلى أغوار البحر الحافلة بالمدن الغارقة، المستقرة عند القاع سنين تلو سنين النظر دعوى أحد بالسفر إليها، لا بالسفن والمراكب، بل بالغرق عشقاً فى بدائع مكنوناتها! هذه، على أية حال، دعوات لا تلبى إلا من خلال الفن الأصيل، مثل فن السكندرى محمود سعيد الذى ترك الوظيفة القضائية ليخلو إلى نداءات السفر البعيد فى أعماقه.

الموج والصخرة:

ولئن بدت حياة ابن العز والأكابر محمود سعيد على السطح هادئة مستقرة، فقد كان الهدوء الذى يسبق العواصف، فذلك الفنان المرهف الحس، ممزق الوجدان مثل بحر صاخب، بين نوازعه الدفينة ورغباته الحقيقية من ناحية، وبين التزاماته الأسرية والقيم الاجتماعية لطبقته من ناحية أخرى، وقد استطاع مثل البحر أيضاً ولوقت طويل، وعلى وجه التحديد إلى حين اعتزاله عمله القضائى بمحكمة استئناف الإسكندرية، استطاع أن يسيطر على قوتين هائلتين متصارعتين، قوة الموج المتلاطم ورسوخ الصخرة الصلبة.

إن الهياج وإن كان من طبع البحر، إلا أنه ليس قانونه الأوحد، فالبحر نفسه لا

يمكن أن يمضى فى هياج مستمر وإلا دمر نفسه، ودمر الوجود كله من حوله. ولهذا فقد تجلت قدرة محمود سعيد (ليليان كرنوك - التصوير المصرى الحديث - بالإنجليزية - ص٢٦) فى السيطرة المنطقية من خلال تنظيم مبدع للمساحة التشكيلية، وتوزيع شخوصه ذات الطابع النحتى فى أرجائها، وروى ذلك كله بإضاءات مغسولة بماء البحر، مشربة بطعم الملح وملمس الصخر، فواحه بزفار القواقع والسراطين والسمك، متسربلة بالطحالب تحمل على السطح زوارق يتضاءل إلى جوارها زوارق العروس ليلة عرسها، بينما تخفى فى الأعماق أخطاراً تتضاءل أمامها جرائم نزلاء سجن الحضرة كلهم ومع ذلك تمضى الموسيقى تعزف، والراقصة تهز البطن وترقص، وبنات بحرى يلتففن بالملاءات السوداء اللامعة، تبين من خطوط الجسد كل ما تظاهرن بالحرص على إخفائه عن العيون، والحمير المندهشة المدللة تمضى إلى السوق وتعود وتسير الأمور كلها على إيقاع البحر، يركع المصلون ويبتهلون، وينغمس الدراويش فى حلقات الذكر، وتبقى النظرة والابتسامة المريبة الشريرة على وجه «ذات الجدائل» وتمضى الحياة، موجة تلو الموجة، وينبض البحر فى النظرات والحركات والعلاقات والأجواء والأماكن.

عروس البحر:

ويرقى محمود سعيد من «الفرض» و«نقيضه» إلى «الفرض ونقيضه معاً» من «اللحظة الآنية» إلى «الصيرورة»، ويجسم هذه الصيرورة أحياناً فى شخوص رمزية، تبقى ارتباطاً لا تنفصم عراه بالبحر، وأول هذه الشخوص الرمزية وأكثرها مباشرة هى «عروس البحر» (١٩٣٢)، إن وجودها فى المكان، بجمالها الحسى، وفتنتها الطاغية، هو الذى أثار فى البحر والسماء خلفها كل تلك البروق والرعود والأنواء التى تهدد المراكب بالجنوح والغرق، إن نظراتها الآسرة، المفعمة بالألم المكبوت داخلها، وذلك ربما بسبب تمكن الصياد صاحب المركب الذى تجلس فيه من اصطيادها، هو

الذى أثار تلك القلاقل فى الطبيعة حولها، وربما كانت هي التى استجابت للصياد ومكنته من اصطيادها، فلعلها وقعت فى هواه، ثم استبد بها الحنين إلى أهلها والأسى على فراقهم، فنضحت العينان الرماديتان بلوعة لولا بقية من كبرياء لاستحالت أدمعاً من المقلتين تطفر، وتسيل على الخدين، أو ربما هى الآن تدبر من الصياد انتقاماً لزواجه من غيرها (وهل يستطيع أن يتزوج إلا بأنثى من جنسه؟) ولسوف ينزل لحظ عروس البحر الفتاك وجمالها الأنثوى الطاغى، بالكون وبالصياد النوائب. ربما، وربما.. فإن التعبيرات المرتسمة على الوجه وأيضاً الجسد المسترخى بطول القارب فى شموخ، والمنظر الطبيعى المعبر من حولها، كل هذا يتيح للعقل والقلب أكثر من طريق للتذوق، وهذه اللوحة من أكثر لوحات فن التصوير المصرى المعاصر قدرة على شحن المتفرج بالتأملات، والفضل فى ذلك للبحر ومعايشته واقعاً وخيالاً، رمزاً وأسطورة وحدثاً، بهذه العروس جسم محمود سعيد البحر فى سكونه وهياجه، فى وداعته ومخاتلاته، فى صده وإقباله معاً.

وقد مهدت هذه العروس لغيرها، فتأتى من بعدها «بنات بحرى» اللاتى رسمهن محمود سعيد فى أكثر من لوحة، زرافات ووحدانا، وكل منهن قد صعدت بفضل فنه الرمزى إلى مستوى مثالى، حوى واستوعب أكثر بكثير مما تنقله الجزئيات الواقعية إلى العين الرائية، فهى تمضى عبر البصيرة إلى ما هو أبعد بكثير مما يدل عليه القالب الواقعى، الذى أفرغت فيه، إن «بنات بحرى» توغلن بعيداً، إلى البحر، ولا يسعك ما إن تقع عيناك عليهن بذلك الغموض الرمزى الذى اتشحن به إلا أن تسمع هدير الموج، وتشم زفارة البحر، وتذوق على شفتيك طعم الملح، ثم لا يلبث أن ينفتح قلبك مفسحاً مع «بنات بحرى» للبحر أن يغمر أحاسيسك ووجدانك. كيف يحدث ذلك؟ لا أعرف كيف يحدث ذلك.

البحر لم يعد مجرد موضوع أو محاكاة:

إنها «رعشة الفن» يحدثها في النفس الذواقة «العمل المبدع» ولكن لا تعتقد أنني مجرد متلاعب بالألفاظ، بل إن هذا ما يستطيع الفن الحقيقي أن يجلبه إلى الكيان الإنساني، يكفي أن أقول لك في هذا المقام: انظر إلى عيون «بنات بحري» الثلاث في لوحة عام ١٩٣٧، ولسوف تجد أنك بالتأكيد أمام إيقاعات موج صاعد هابط في انتظام لا يمكن أن تلتقطه إلا روح فنان مصفاة، ذي فرشاة مدربة، وهذا تأكيد جديد لما سبق أن أوضحناه من قبل بالنسبة للوحات عديدة لمحمود سعيد، ولذلك فإنني لن أستطرد في هذا الصدد طويلا، لأنني أعتقد أنك تبينت ما أردت أن أقوله لك. تعال، انظر من جديد إلى لوحة «الصلاة» المصورة عام ١٩٤١ وستحس بأن جموع المصلين المنحنين في صفوف مرتبة، ومن فوقهم أعراش الأعمدة المقوسة إنما تتحرك في اللوحة تحرك موج البحر، ثم تأتي الإضاءة لتؤكد في قلبك المقارنة التي عقدناها بين هذا المكان والبحر، الذي أضحى منسابة إيقاعاته في عالم محمود سعيد كله، فلم يعد البحر عند هذا الفنان مجرد موضوع أو محاكاة، بل أصبح وجوداً لا يتنفس الفنان وإبداعاته إلا من خلاله.

ذات الجدائل الذهبية:

ثم نأتي إلى أكثر شخصيات محمود سعيد الرمزية إثارة للجدل، استحقاقاً للوقوف بالتأملات عندها، ونقصد بها «ذات الجدائل الذهبية» (١٩٣٣) التي تبدو بطغيان فتنتها أشبه «بدوامة بحرية» تجتذب من يقترب منها، وتبتلعه إلى الأعماق حيث لا نعلم عنه بعد ذلك شيئاً، ومنذ أن تحدث الشاعر الرسام السكندري أحمد راسم - المعاصر لمحمود سعيد وصديقه - عن هذه الشخصية في مقاله عن الفنان بمجلة المرأة الجديدة في ديسمبر ١٩٤٩ مضى النقاد من بعده يقفون بدورهم أمامها متأملين محاولين استنباط أسرارها، ومن المعروف أن شخصيات محمود سعيد

أغلبها قولبية الطابع، بمعنى أنه، يعمل فى الأنموذج الواقعى تحويرات فنية تنتهى به إلى إقامة شخصية صريحة، قومية الأصل، عالمية المآل. ولاشك أن ذات الجدائل الذهبية هى من أكثر نماذج محمود سعيد توفيقاً فى هذا الاتجاه.

ولنقرأ فى هذا المقام ما يقوله الناقد الفنان عز الدين نجيب فى كتابه «فجر التصوير المصرى الحديث» (دار المستقبل العربى ١٩٨٢ ص٦١) عن «ذات الجدائل الذهبية». إنه يبدأ فيصفها بالنداهة الأسطورية ويقول: إن سحرها الأسطورى ليس فقط فى عينيها الزئبقيتين كعيون الجن، أو فى جدائلها المنسدلة على كتفيها كأعمدة برج بابل، ولا فى شفتيها المكتنزتين كفلقتى رمانة، ولا فى عنقها الذى كبرج للأسلحة، ولا فى كتفيها الرابضين كجيش بألوية (وهى صفات من «نشيد الإنشاد» ذكرتنى بها هذه اللوحة بقوة) ولكن وراء هذا يكمن السحر، فى ذلك الحضور الزئبقى المختال، الملىء بالصبوات والنداءات إلى ملاذ مجهول، وربما كانت الابتسامة المعسولة الشريرة الغامضة على الشفتين وفى العينين، مسئولة عن بعض منه.

طغيان الأنثى:

وتنتمى «ذات الجدائل الذهبية» التى صورها محمود سعيد عام ١٩٣٣ إلى المرحلة التى أطلق عليها الناقد رمسيس يونان «طغيان الأنثى» وهو يقول عن ذات الجدائل الذهبية فى مقالته «عالم محمود سعيد» المنشورة بمجلة (المجلة) فى مايو ١٩٦٤ (وقد تضمنها كتاب رمسيس يونان بعنوان «دراسات فى الفن» الصادر ١٩٦٩ عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر): نقول «طغيان» ونقول «الأنثى» عمداً، فليست هى امرأة معينة تلك التي صورها على نحو ما فعل فى لوحات كثيرة سابقة ولاحقة، وإنما هو قد صور هنا «الجوهر الأنثوى» أو «ربة الأنوثة» إن لم نقل شيطانها.

ويستطرد رمسيس يونان إلى إجراء مقارنة بين ذات الجدائل الذهبية وسائر النساء اللاتى سجلت لوحات الفن صورهن عبر التاريخ، ويخلص إلى أنها لا تشبه

واحدة منها فيقول: «وهذه لا تشبه أختاً لها ظهرت فى عصور ما قبل التاريخ، وكانت ترمز إلى الخصوبة أو تمثل الأم الكبرى أى مصدر الكون، ولا هى تشبه شقيقتها إيزيس وهاتور ونوت فى مصر القديمة، فهؤلاء كن رفيقات رحيمات، وكأنهن البلسم فى حياة الإنسان. ثم إنها لا تشبه ربات الإغريق المثاليات الجمال، ولا مريم العذراء على نحو ما تخيلها الفنانون فى شتى العصور، وقد تذكرنا فى أنوثتها الطاغية بصورة المرأة فى الفن الهندى، لولا أن هذه سخية باذلة، على حين أن تلك ماكرة داهية، وقد تذكرنا فى بسمتها الشيطانية الباسمة بصورة الجيوكندة، لولا ما تبديه هذه من تستر وتكتم، وما تبديه تلك من زهو وتحد وخيلاء».

ويخلص رمسيس يونان من تحليله القيم لذات الجدائل الذهبية بحكمه الخاص عليها، فيقول إنها أقرب ما تكون إلى صورة الأنثى التي تبلورت فى بعض قصصنا الشعبى، فهى تارة ست الحسن والجمال وتارة أخرى تلك الغولة التى تنصب فخاخها لتنقض بعد ذلك وتلتهم.

أهى غولة؟ نداهة أسطورية؟

أيما كانت النتيجة التى وصل إليها الناقد الفنان رمسيس يونان فى حكمه على ذات الجدائل الذهبية وهو لا يختلف كثيراً عما يراه الناقد الفنان عز الدين نجيب، وهما يرددان ما سبق أن ارتآه الفنان الناقد أحمد راسم صديق محمود سعيد الشخصى عن ذات الجدائل الذهبية وراح النقاد يكررونه من بعده، إلا أن الذى يكشف عنه هذا الحوار بين لوحة ونقاد، هو مبلغ ثراء هذه اللوحة وقدرتها على إضمار العديد من التفسيرات بقدر ما تفصح عنه، وهى دعوة إلى كل ذواقة أن يقف أمام رائعة محمود سعيد هذه، ويحاول أن يستجلى لنفسه سراً مكنوناً قد يكون خفى عن غيره، ونحن نأخذ فى هذه السطور القليلة بيد القارئ ونعرض عليه بعض انطباعاتنا عن اللوحة دون أن نفرضها عليه.

باديء ذى بدء، إذا ما أطلت التأمل فى وجه المرأة المرسومة، فإنك لن تلبث أن تشعر بألفة شديدة نحوها، ولن تفعل مثل من أساءوا فهمها من قبل، بأن ألقوا عليها نظرة سطحية، وأسرعوا بالإعراض عنها والفرار منها، فليس الجدير بالاعتبار فى الفن تأثير النظرة الأولى، وإلا لأسيء فهم العديد من روائع الأعمال، وما ذنب هذه المرأة أنها بانخة الجمال؟ أليست الأمهات فى صباهن جميلات؟ ومنهن من هن آسرات الجمال، ولم يقل أحد عن هؤلاء الأمهات إنهن غولات أو شيطانات، هذا الوجه الذى أبدعه محمود سعيد وجه شديد الحيوية، فيه مد وجذر لا يهدأ لهما قرار، وليس ذلك المد والجذر فى العينين فحسب بل وفى حركة الحاجبين الرفيعين (على عادة بنات بحرى) والشفتين والوجنتين والذقن، وجدائل الشعر المنسابة على الجانبين ومرة أخرى اسرح بناظريك فى هذا الوجه الذى يتفجر شباباً أبدياً، ابدأ بمفرق الشعر، وانحدر إلى الجبين العريض الغارق فى الضياء البحرى الذى يكمل بعد ذلك تأثير الحركة التي لا يهدأ لها قرار فى هذا الوجه الصبوح إلى الأبد، والذى يطرد النظر إليه من قلوبنا كل إحساس بالشيخوخة والوهن، انظر كيف انساب الضوء البحرى على البشرة، بشرة ابنة الصياد هذه فأشربت سخونة الشمس البحرية واكتست لمعاناً نحاسياً، انساب الضوء رجراجاً على البشرة السكندرية، تارة يصعد وتارة يهبط كأنه موج البحر الذى لم يفارق وجدان محمود سعيد الإبداعى لحظة، واستطاع همس البحر فى هذه اللوحة أيضاً أن يحقق لنا أنموذجاً رغم صرحيته الفرعونية هو دائب الحركة العطاء كلما تجددت الرؤية إليه.

هذه هى أميرة الإسكندرية ذات الجدائل التي أحرقتها الشمس وحولتها إلى لون الذهب كما لفحت البشرة بلمسة نحاسية.

ليست نداهة أو غولة:

تأمل، أيها القارئ الوجه، واغرق فيه، لا تخش قول القائلين بأنك إزاء نداهة أو غولة، فمثل هذه الأشياء لا وجود لها ولن تقابل مثل هذه المسميات، ما لم تكن قد جلبتها معك فى أعماقك، وما لم تكن روحك قد أقامتها أمامك، انظر إلى الشفتين المبتسمتين، وانعكاسات تلك الابتسامة فى العينين، ولسوف تجد نفسك تبادل الابتسام بابتسام، وستشعر بقلبك قد اطمأن إلى هذه الرفيقة الحنون، قد تعتبرها أختاً إذا كنت بحاجة إلى أخت، وقد تعتبرها زوجة إذا كنت بحاجة إلى رفيقة تدفئ برد لياليك، وقد تكون بحاجة إلى ملهمة توحى إليك بشتى الألحان والكلمات والصور، وعندئذ ستجد فى ذات الجدائل طلباتك، ويمكنك أن تسند رأسك المتعب إلى صدرها العريض الدافئ السخى، وسيكفل لك المنكبان الأثيثان الأمن والحماية، ولن تلبث أن تسمع من البحر الساجى صوت الأم تهدهد طفلها الصغير جالباً النعاس والأحلام العذبة إلى عينيه، «العالم مجرد نبضة.. أسرار البحر على الشطآن تنسى، وكذلك على الزبد ظلمة القاع». أنت إذن لست أمام غولة أو نداهة بل أمام رفيقة حياة تستطيع أن تضع صورتها أو مستنسخاً منها بطبيعة الحال فى غرفتك وتستمد من صفاء مياه البحر فى عينيها، بل ودفقات الموج السارى فى أرجاء كيانها كله عزاء ومدداً لأيامك ولياليك، وفجأة يومض مرجان الذكرى ببريق أرجوانى، ولربما ذكرتك ذات الجدائل الذهبية بأفروديت الإلهة الإغريقية، أو «فينوس» سميَّتها الرومانية أو «عشتروت» الإلهة الفينيقية، ولا يغير من ذلك أن تكون بشفاه زنجية وبشرة نوبية خمرية، أليست الإسكندرية مدينة إفريقية رغم إطلالتها على أوروبا؟ .

ولنستمع إلى محمود سعيد نفسه يحدثنا عن ذات الجدائل الذهبية فى كتاب دراسات نفسية فى الفن للدكتور مصطفى سويف (مطبوعات القاهرة ١٩٨٣) يسأل الدكتور سويف: وصورة ذات الجدائل الذهبية كيف توصلت إلى هذه القيم الضوئية التي وضعتها فيها؟ كثيرونٌ توقفوا عندها بنظرات تتراوح بين الإعجاب والتعجب.

ويجيب محمود سعيد: «حتى مدة قريبة كان الضوء عندى ضوءاً أشعر به بداخلى، ويحاول الخروج إلى الخارج، كان عندى شعور طوال مدة اشتغالى بالمحاكم أنى أرسف فى أغلال، وكنت أريد الخروج من هذه الأغلال إلى العالم الحر الطليق».

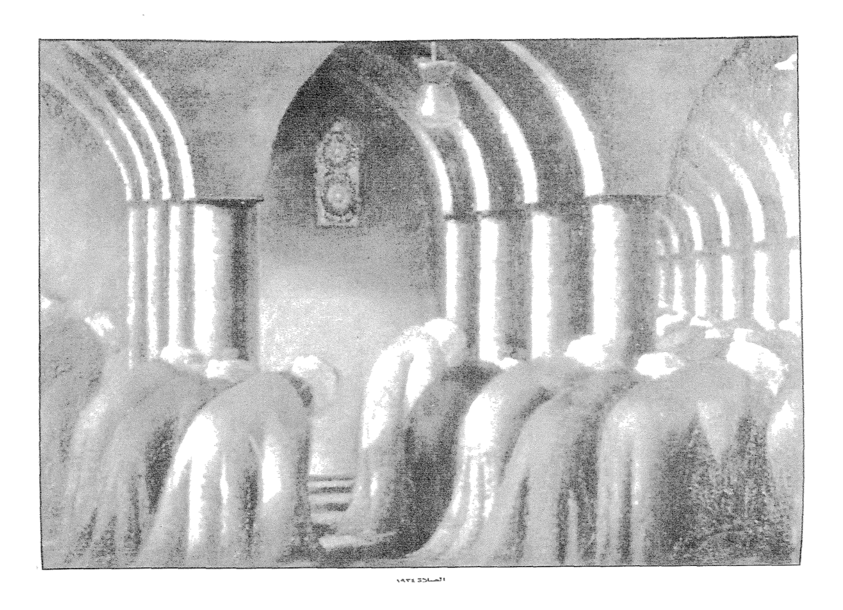
وفى موضع آخر من الحوار يقول محمود سعيد: «هذه اللوحة من اللوحات التي كنت أرسمها وأنا فى حالة هيجان شديد، ولم أكن أعمل فيها طوال الوقت»

إذن، لك أن تعرف أيها القارئ مبلغ حب الفنان لذات الجدائل الذهبية وانجذابه لها، فقد كانت ملهمته وعزاءه ومدده على تحمل حياة لم يكن راضياً عنها، وكانت -على حد قوله - تكبله بقيود كان يتحرق شوقاً أن يتحرر منها، وكانت ذات الجدائل الذهبية الجزء الأسير فى نفسه الذى يريد أن يحطم القيود ويخرج.

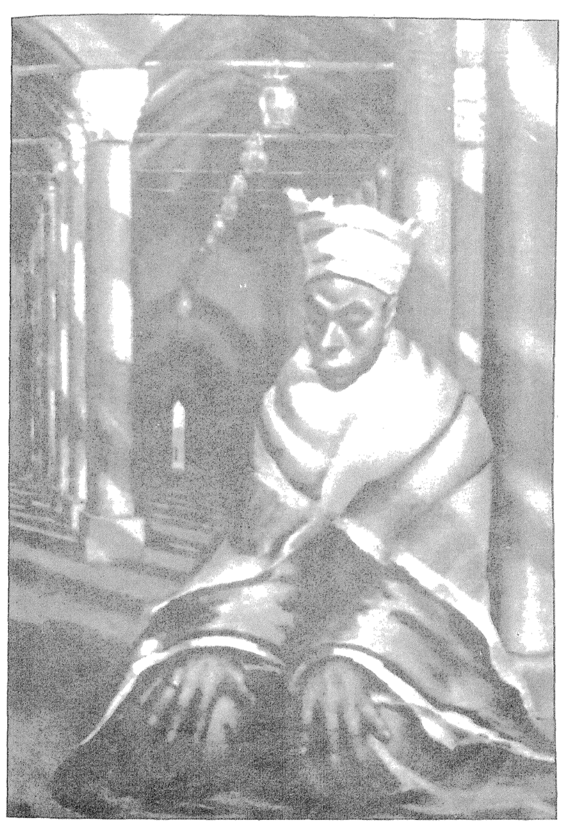
قف إذن، أمام ذلك الوجه الذى بنى بحيث جُعِلَ قادراً على أن يخترق انفعالات وعواطف شتى، حتى الحزن سوف يمكنك أن تلمس مسحة منه فى أعماق العينين الآسرتين، عينى «أميرة الإسكندرية» كما أحبذ أنا شخصياً أن أسمى ذات الجدائل الذهبية، الإسكندرية التى بناها الإسكندر الأكبر عام ٣٣١ قبل الميلاد لتكون عاصمة لعالم تحكمه الثقافة والفن والحكمة. وما لبث أن تنازعته الأهواء والمصالح ومزقت أوصاله الفتن، فكيف إذن لا تأتى العواطف المكبوتة فى وجه أميرة الإسكندرية على ذلك التوازن والثراء والوقار والرفعة؟.

أعمال الفنان محمود سعيد

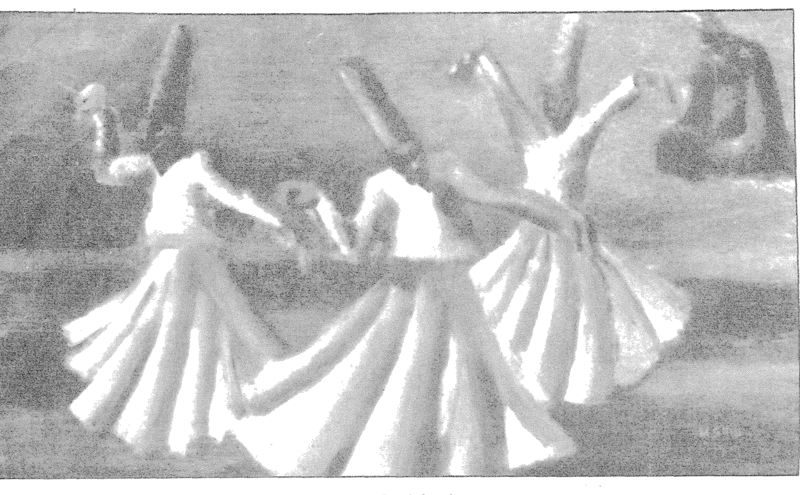
الإحساس الصوفى والروحانى



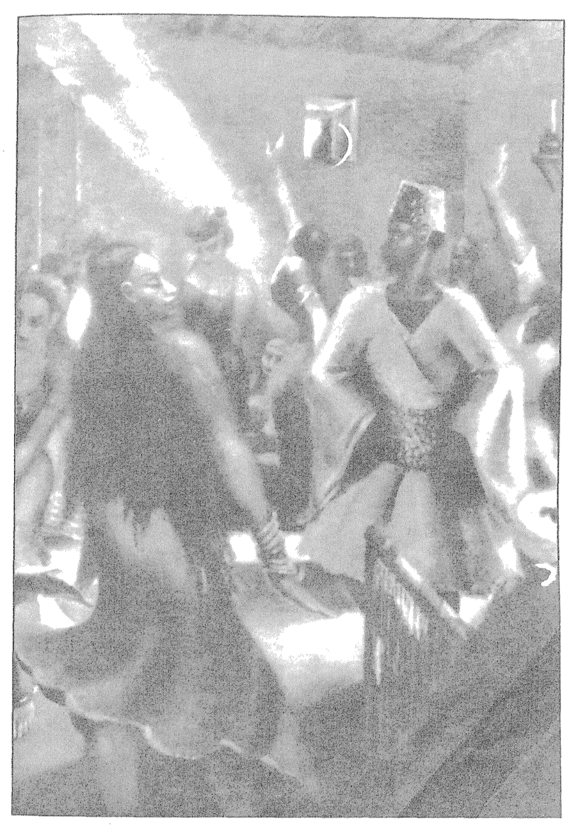
الصلاة ١٩٣٤



صلاة (١٩٤١)



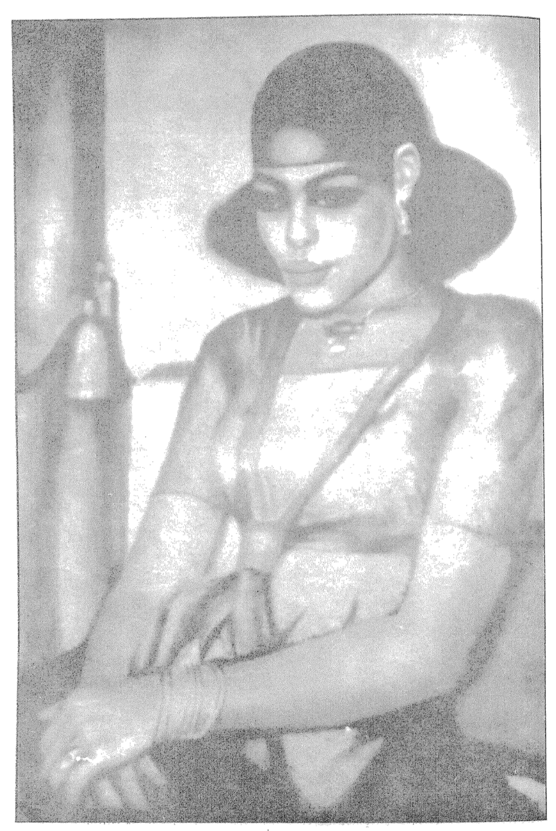
الدراويش (عراسة) (١٩٢٨)



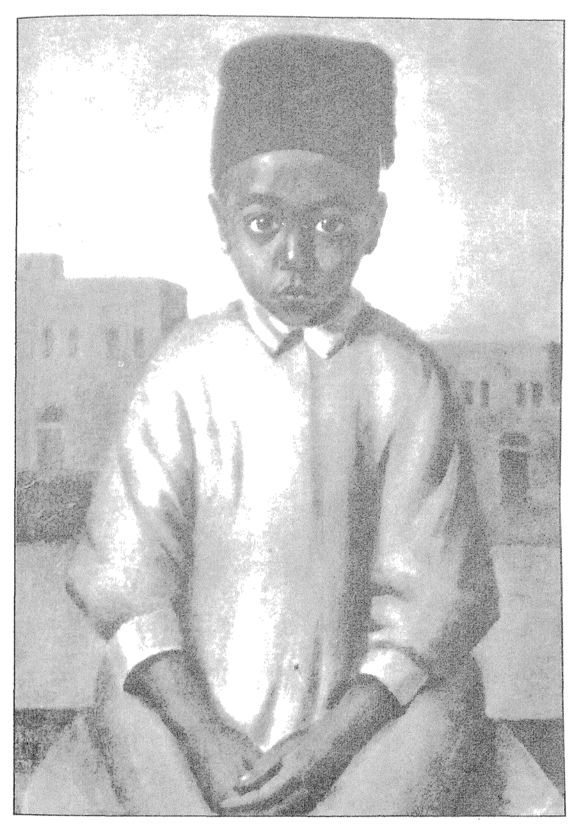
الزار (١٩٢٩)

أعمال الفنان محمود سعيد

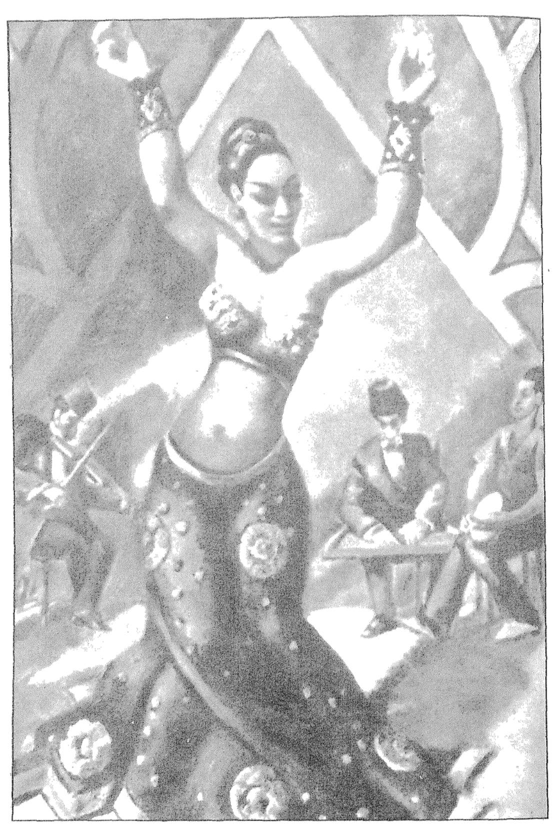
الصور الشخصية والتحليل النفسى



(ذات الهفهاف الأسود ١٩٣٦)

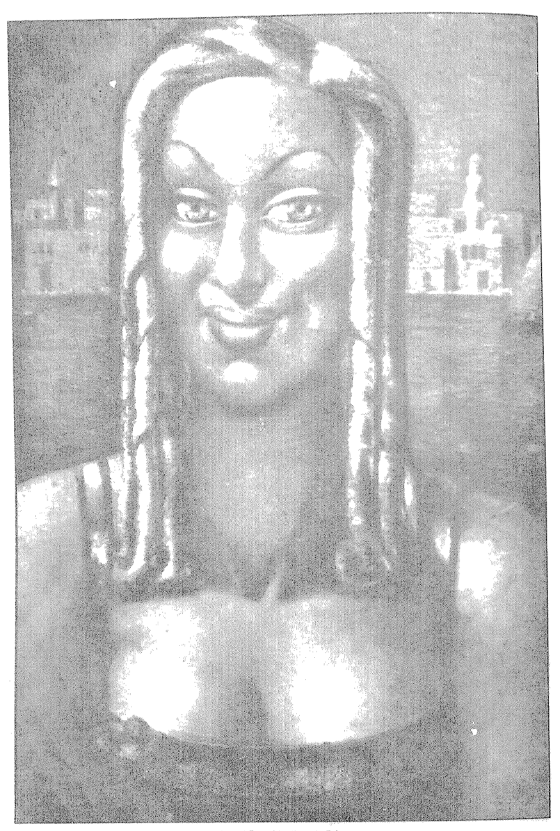


محمد الصفير (١٩٢٢)

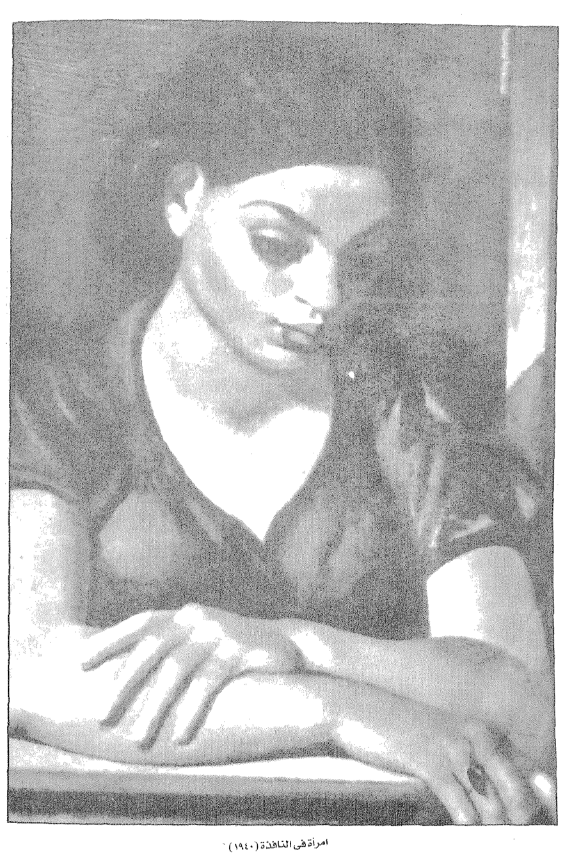


راقصة وتخت (١٩٤٩)

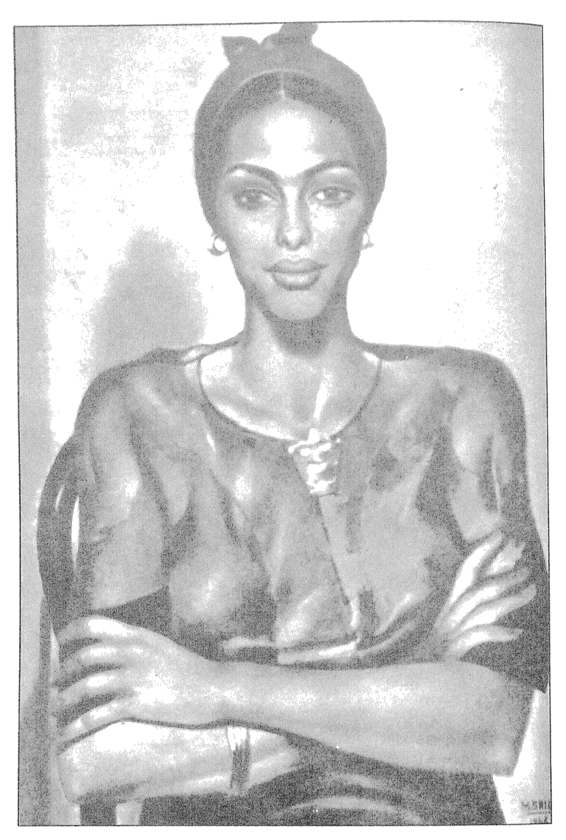




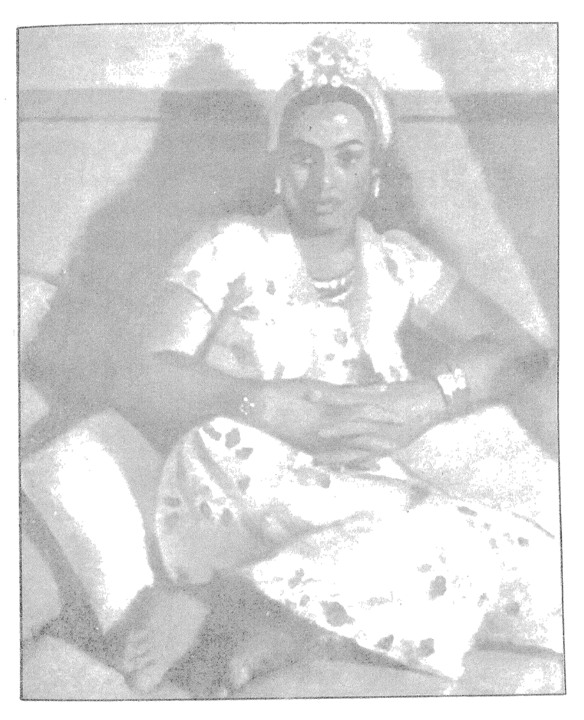
ذات الجدائل الذهبية (١٩٣٢)



امرأة فى النافذة (١٩٤٠)



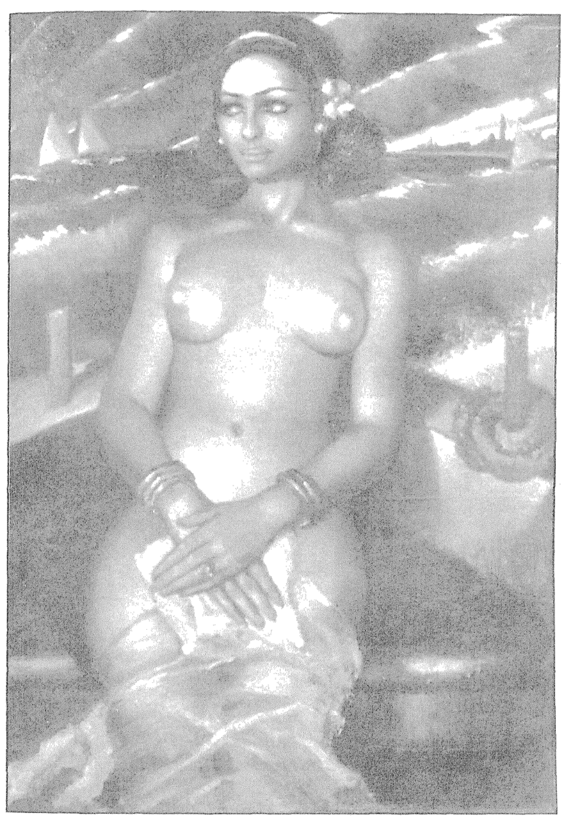
الفتاة ذات الحلى (١٩٤٢)



الجالسة



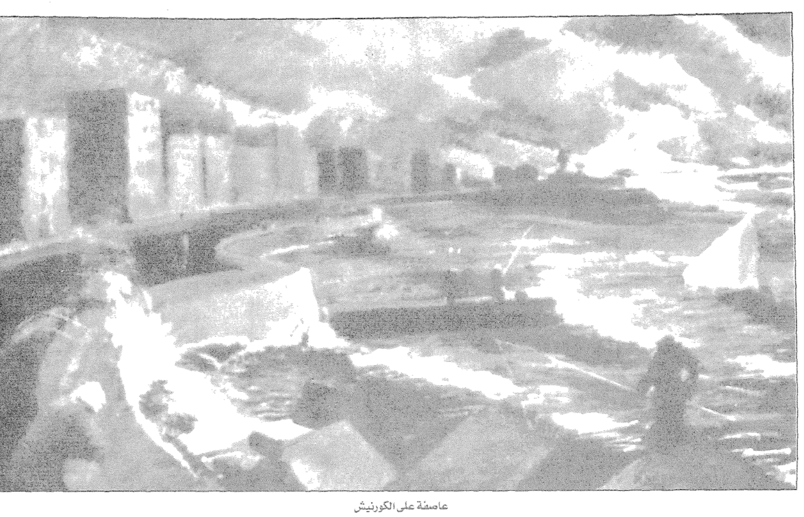
الجالسة على المقعد



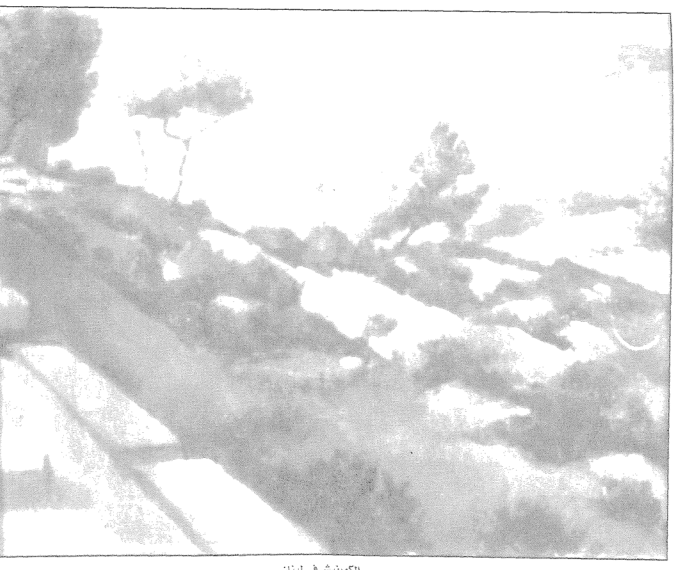
عروس البحر (١٩٣٢)

أعمال الفنان محمود سعيد

محمود سعيد والطبيعة
البحر والنيل والجبل



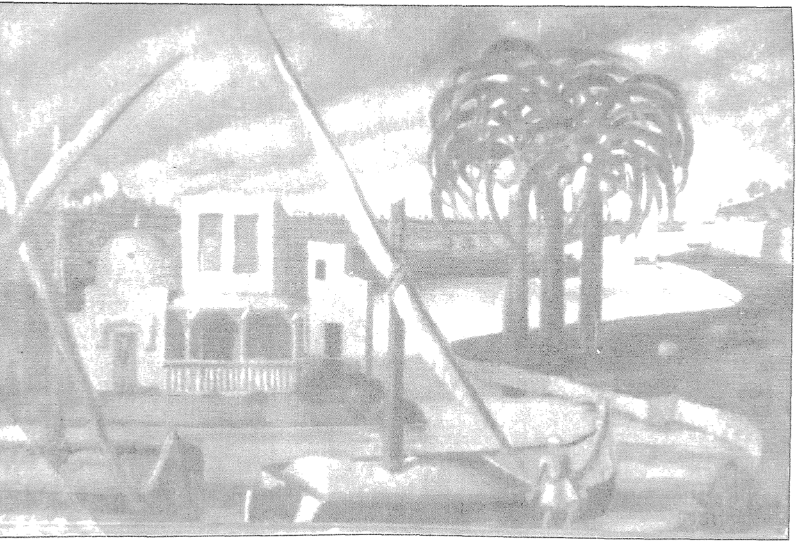
عاصفة على الكورنيش



الكورنيش فى لبنان



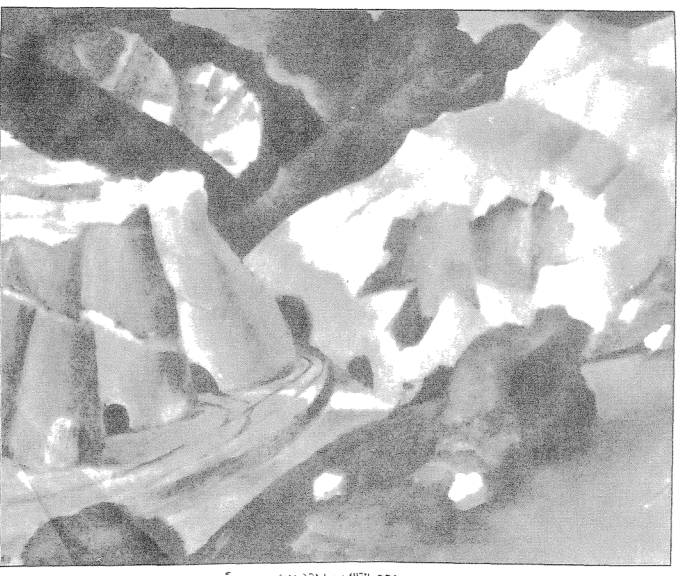
منظر من لبنان



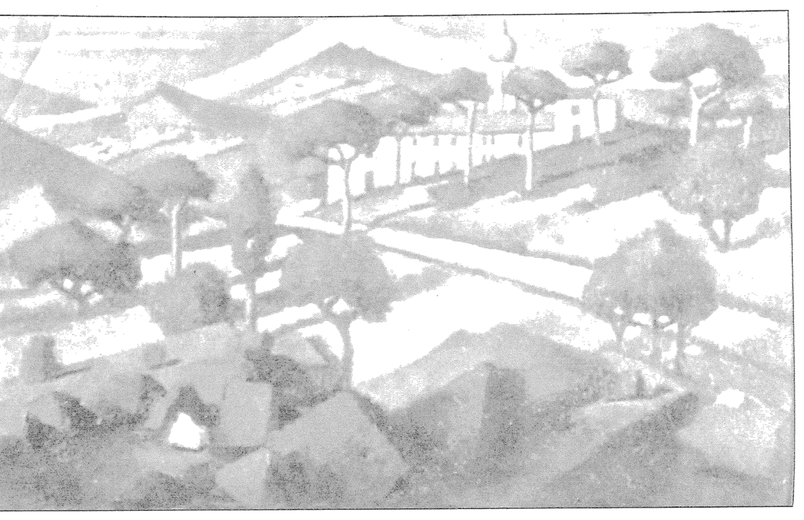
منظر من الريف



القرية

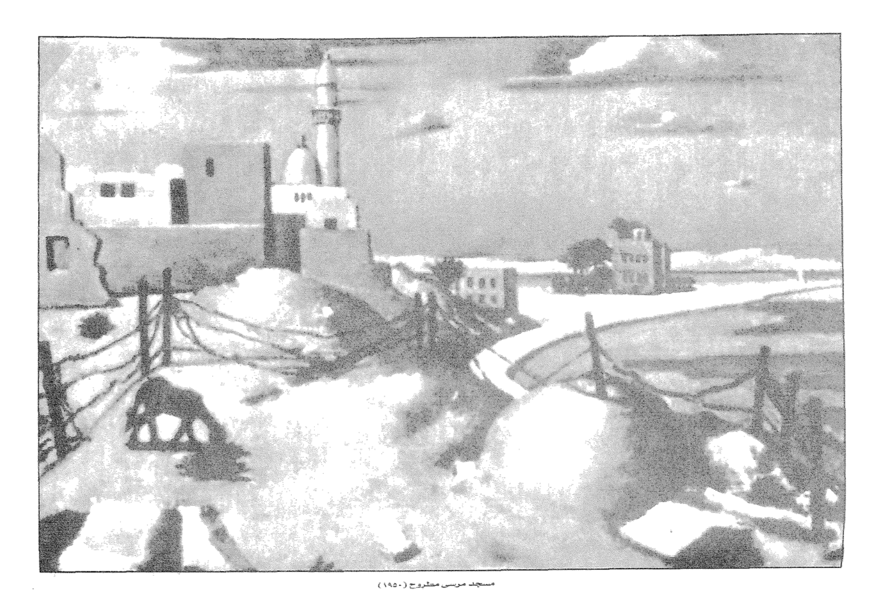


محجر التلك بحماطة (١٩٥٠)



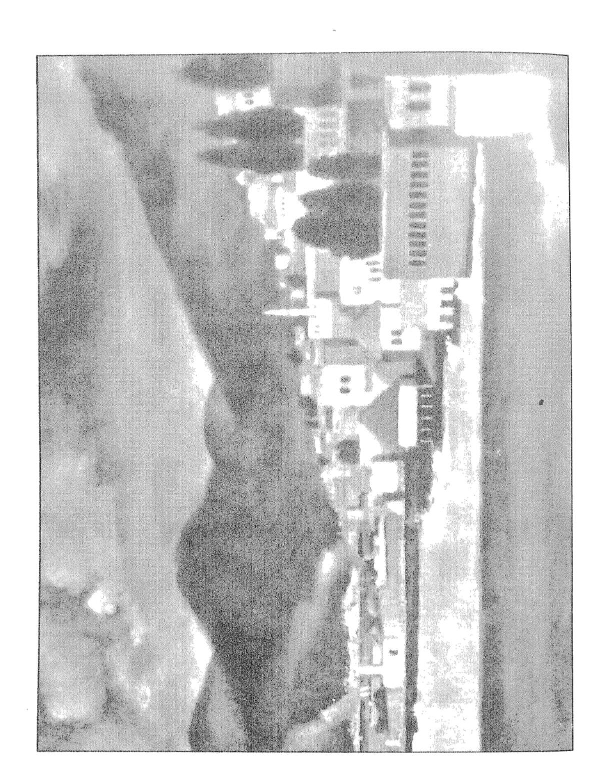
منظر من لبنان

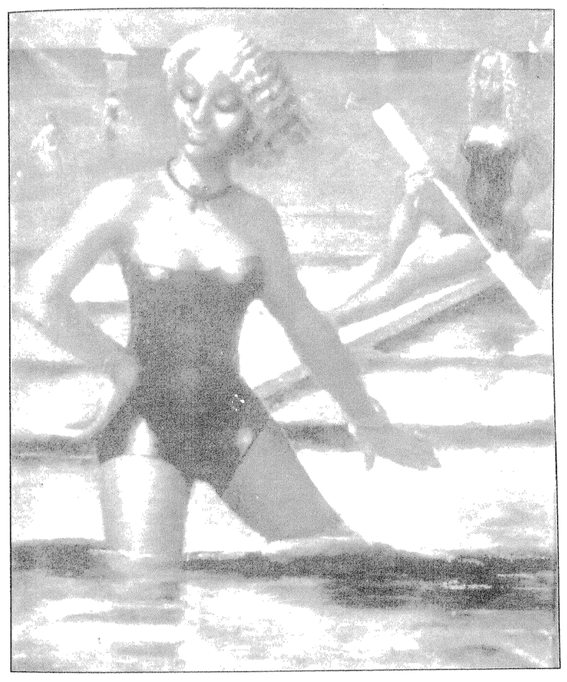
منظر من لبنان



مسجد مرسى مطروح (١٩٥٠)

النيل عند الميناء





البلاج

أعمال الفنان محمود سعيد

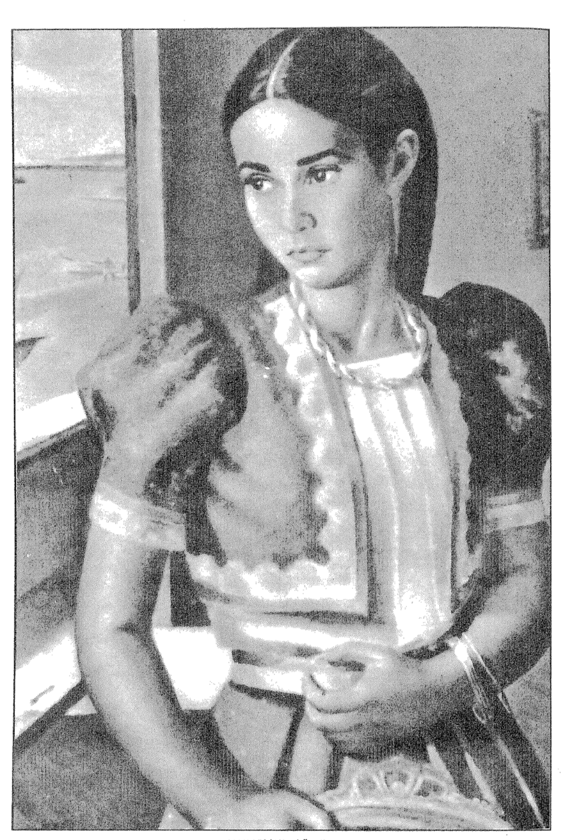
الصور الشخصية لأقاربه وأصدقائه



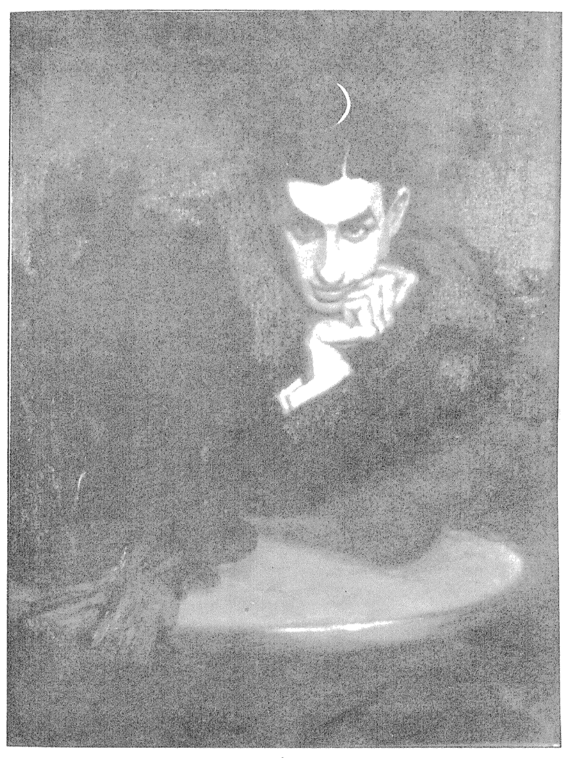
محمد سعيد باشا «والد الفنّان» ١٩٢٤ - ١٩٤٩



حرم محمود يونس (١٩٤٧)



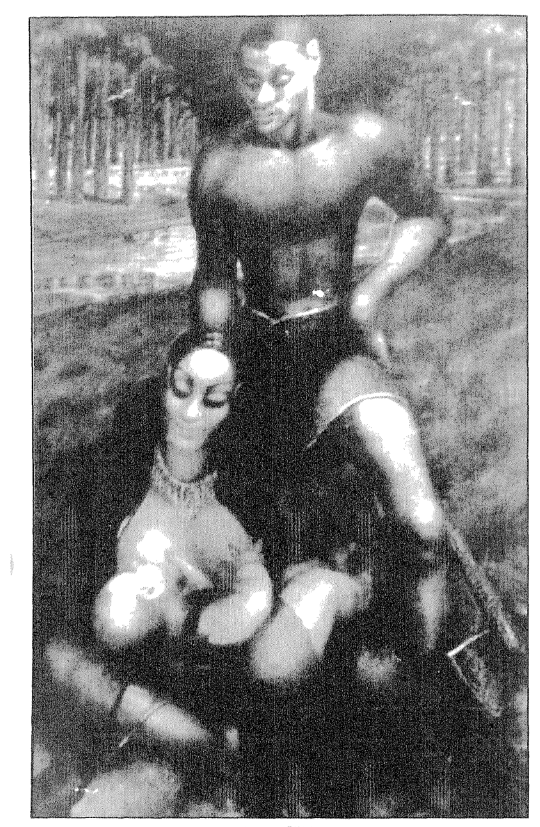
نادية فى النافذة (١٩٤٢)



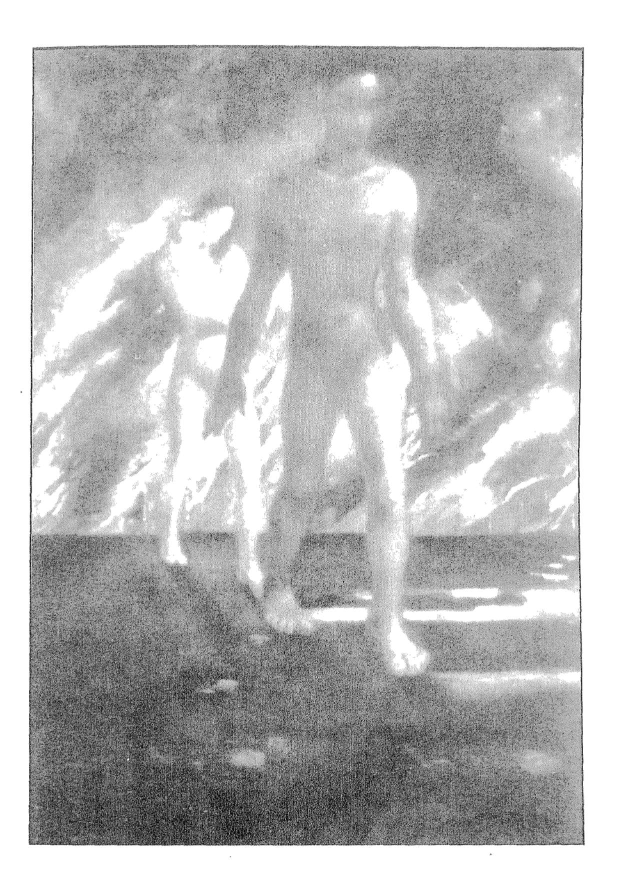
رجل برداء أسود (١٩٢٤)

أعمال الفنان : محمود سعيد

الأســــرة



العائلة ١٩٢٥ - ١٩٢٦

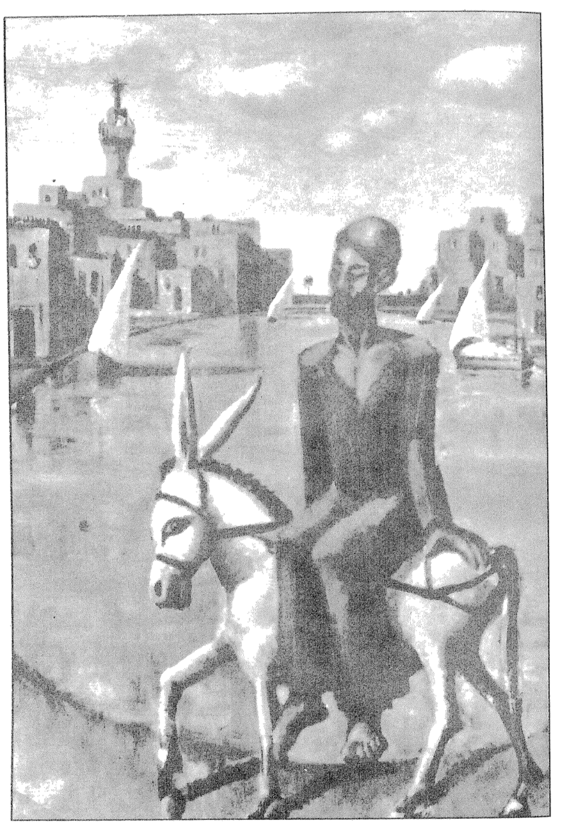




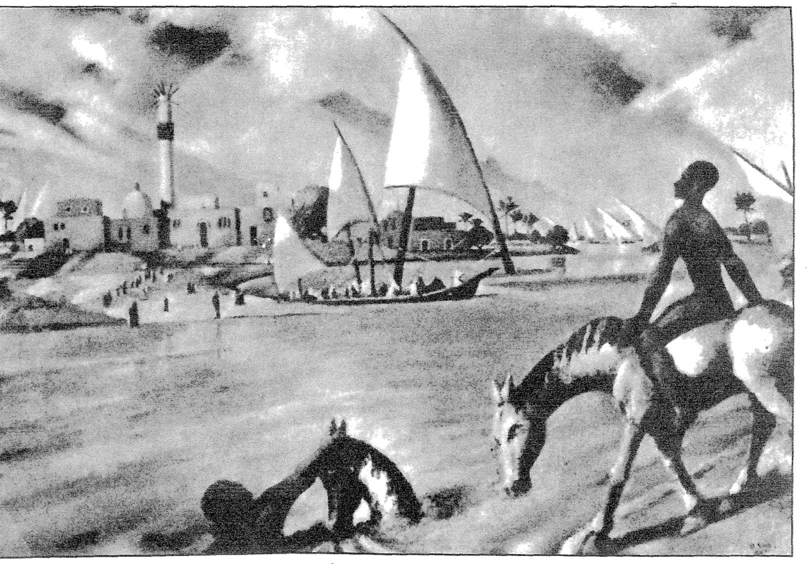
البشارة

أعمال الفنان محمود سعيد

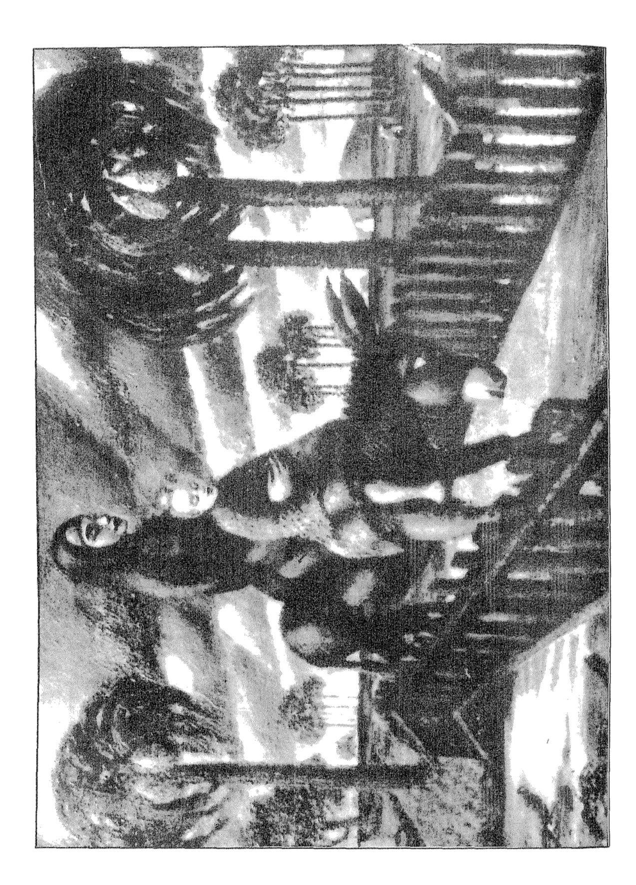
الريف المصرى

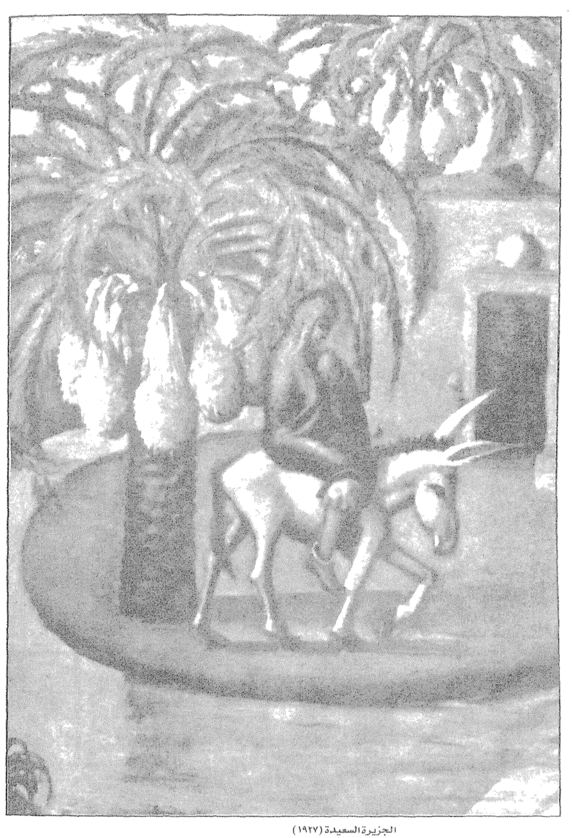


١٠ الحمار (١٩٢٧)



حمام خيل قرب رشيد (١٩٥٠)



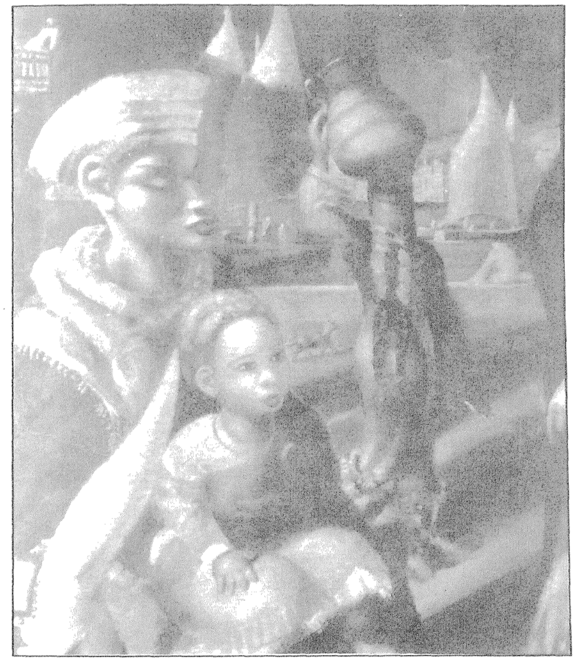


الجزيرة السعيدة (١٩٢٧)

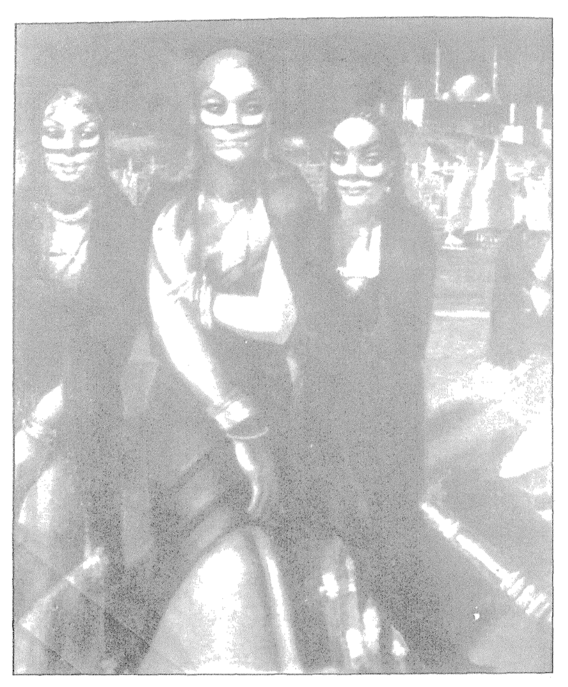
اعمال الفنان محمود سعيد

المدينة - وبنات بحرى

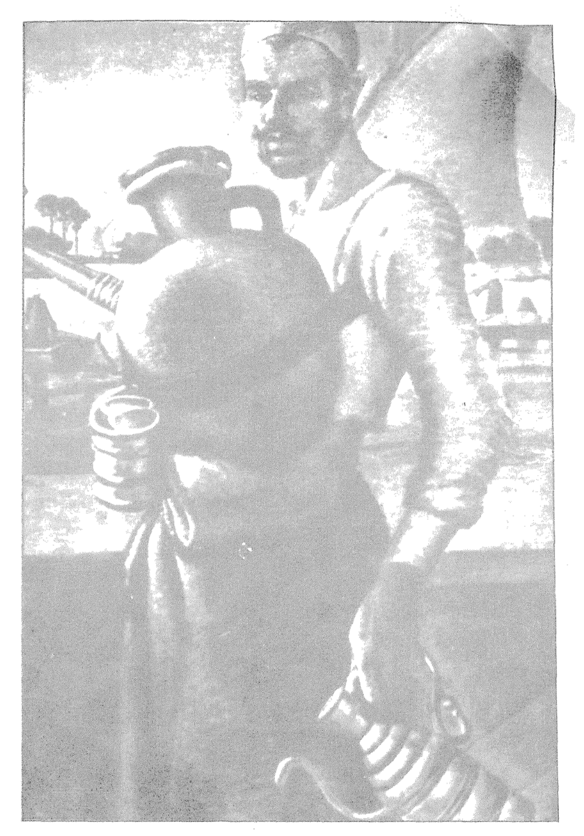
المدينة (١٩٣٧)



راكب الحمار وابنه من لوحة المدينة



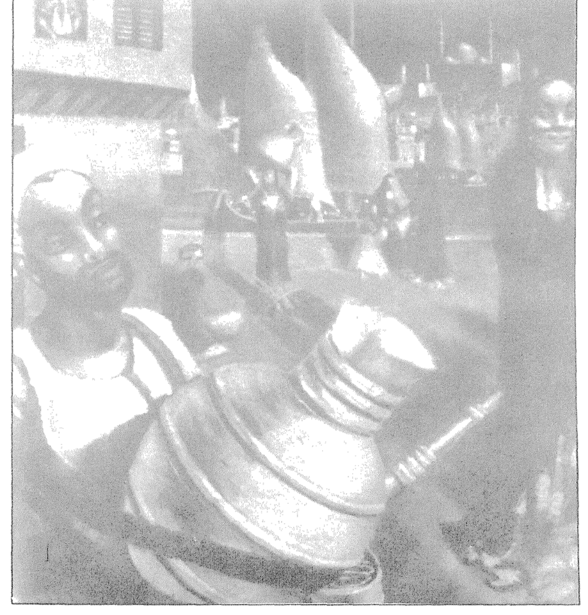
بنات بحري



بائع العرقسوس (١٩٢١)



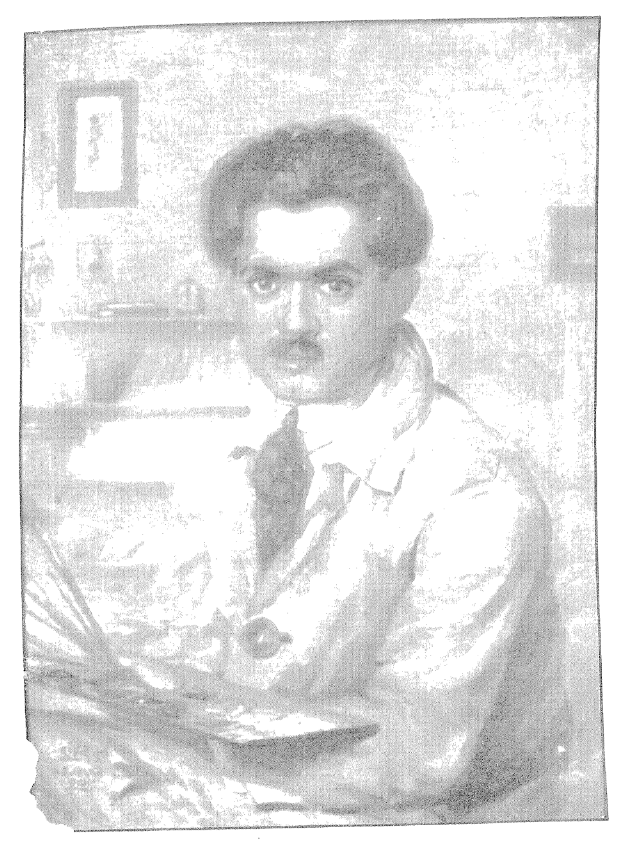
القط الأبيض (١٩٣٧)



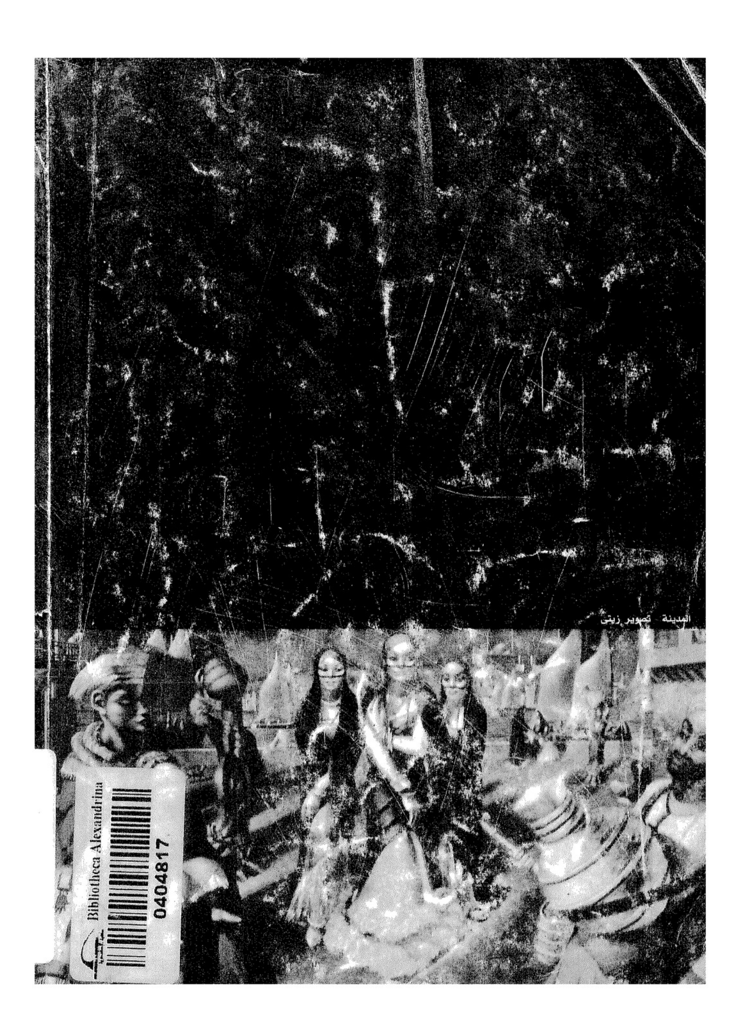
بائع العرقسوس - تفصيل من لوحة المدينة

الفهرس

رقم الإيداع : ٩٩/١٠١٧١



بورتريه للفنان محمود سعيد


المدينة تصوير زيتى